



عسر محمد تميم

تأليف علاء الدين وحيد



المكتبة الوطنية العامة للكتاب

المكتبة الثقافية

٣١٣

مصرع محمد تيمور

تأليف علاء الدين وحيد

اهداءات ٢٠٠١

١. صلاح راتب

القاهرة



مكتبة هجرية للنشر والتوزيع

١٩٧٥

• عاشق المسرح

تبعة الرائد دائماً جسيمة .. فهو الذى يبدأ بحفر الأرض القاسية بأظافره ، وهو الذى يتلقى الصدمات الصعبة المبالغ فيها من المجتمع ومن الأهل ومن نفسه . ورغم ذلك لا ينثنى عن متابعة الخطو بقدم ثابتة ، وهذا ما نجد عليه الرائد الكاتب المسرحى الممثل المخرج الذى مضى فى سن مبكرة .. محمد تيمور . ومعاودة القراءة فى إنتاج الرواد ، وخاصة اذا تعددت محاولات تناولهم واكتشاف التفاصيل التى طمستها الأيام ، تعطى دائماً أشياء جديدة . ورغم اننى شاركت قبلاً فى دراسة عن تيمور ظهرت فى كتاب « محمد تيمور .. حياته وأدبه » الا ان رحابة عوالم هذا الرائد الذى لا يعرفه اغلب أبناء الأجيال الجديدة ، ويخلط الكثيرون بينه وبين شقيقه الأصغر أدبينا وقصاصنا الكبير محمود تيمور ، وربما

عنوها شخصا واحدا ، تفتح عنه ملامح غنية يستاهل
كل جانب منها دراسة خاصة .

« التمثيل كلمة عذبة لذيدة » .. هكذا كان رائدنا
الشباب (١٨٩٢ - ١٩٢١) يتحدث عن المسرح بوله ،
ويعقب ٠٠ وما التمثيل الا فن من الفنون التي يحوم حولها
الخيال والحب والجمال . ولا شك أن أكثر من عامل نعاون
على ان يبلور هذا الجانب فى نفس محمد تيمور . ونعرف
من زملاء طفولته كيف كانوا يشتركون مع محمد ومحمود
تيمور فى اقامة مسرح من ملاءات السرير ويقدمون بعض
المشاهد التمثيلية بالاشتراك مع أبناء الحي فى احد حجرات
قصر العلامة أحمد تيمور . يقول يحيى حقى : « نراه وهو
صبى يصدر مع أخيه محمود - لمن ؟ - مجلة يطبعها على
البالوطة يستنفد فيها اهتزازات قلبه الصغير وسط اخبار
المنزل والأهل والأصدقاء ، ثم اذا شب قليلا ، جرت رجله
للمسرح ، وتعلق به فؤاده ، وأصبحت أسماء مؤلفيه
وممثليه قوام تفكيره ، وخفق قلبه ، فلا بد أن تكون له
أيضا فرقته ، أفرادها أخواه وأخصاؤه بل خدمه .
مسرحها فى بهو البيت يدعو اليها الأسرة وعلى رأسها جدته
العجوز التى تولت تربيته ولا بأس من جلوس الخدم ،
أو يدعو اليها جمعا من أصدقائه ، ٠٠ (فجر القصة
المصرية - ص ٥٧ - ٥٨) .

واذا كان الكثيرون يرون فى اهتمامات الطفولة
وهوايات الصغار شيئا منبت الصلة بما يتلو تلك المرحلة

من مراحل . بزعم أن الطفولة عالم الضبابية والخلط
والتشكيل الناقص . . الا ان هذا لم يصدق مع تيمور . .
فعشقه للتمثيل وديناه لم يفتر أو يتحلل . ولذلك نجده
فى السنوات التالية يتردد على الفرق المسرحية التى يتاح
له ان يرتادها ، الى وقت متأخر من الليل ، وخاصة جوق
الشيخ سلامة حجازى الذى أحبه صاحبنا كثيرا . وبهذا
الشكل أمتص المسرح لا الشعر عاطفة فناننا الصغير ، رغم
ان قدرته على النظم أخذت تظهر فى هذه الأثناء حتى يصبح
شاعر مدرسته .

وتكون المدرسة الثانوية هى المرحلة التالية فى عشق
محمد تيمور للمسرح . صحيح أنه ليس بأيدينا من
المستندات الأدبية ما يدل على انضمام صبينا وهو فى
الخدوية الثانوية الى احدى جماعات التمثيل بالمدرسة ،
اذا كانت مثل هذه الجماعة قد وجدت فى سنواته تلك أو
لا ، والتى كان يمكن ان تنمى موهبته فى هذا الفن ، ونقرأ
فقط فيها عن شعره . . الا ان هذا لا يعنى ان صاحبنا لم
يجد المتنفس الذى يقترب بشكل أو بآخر من روح المسرح ،
فلقد وجدته وكانت الخطابة . ولا شك ان اهتمام محمد
تيمور الكبير بالخطابة كان تابعا أيضا من اللفتة على
استرواح هذه الصلة الحميمة التى تربط الفنان بالجمهور
والتي يعرفها الممثل ، أو من جرب ان يكونه جيدا . فهذه
العلاقة الحية المباشرة بين المبدع والمتلقى هى التى تضىء
على العمل المسرحى حيويته واشراقه . يؤكد ذلك أن

الخطابة لم تكن هي وحدها التي يمكن أن تطل منها موهبة صاحبنا الفنية أو الثقافية ، فقد كان في هذه الأثناء ينشر مقالاته في الصحافة - وخاصة في « المؤيد » . وكانت كما يقول أحد أصحابه « مقالات نقدية نددت بالسقيم الفاسد من عاداتنا ولكن ضمن ماخاضه غيره من الكتاب وإن امتازت على ما شاكلها بحرارة وإخلاص . وأنى أرى في هذه المقالات الظاهرة الأولى لنزعتة الإصلاحية الساخرة التي نمت في أغوار نفسه تغذيها عين ناقدة تمقت التصنع وتنكر المزور وروح شديدة الإيمان بالحياة » .

وجد تيمور اذن في الخطابة مبتغاه وقتيا من التمثيل ، وخاصة في خطبة نهاية السنة التي يودع بها الطلبة عامهم الدراسي ، والتي تبدو في جوهرها وكأنها تحمل الارهاص بما سيكون عليه صاحبها في قافل الأيام . ولقد التفت الفنان زكي طليمات وهو يتناول صديقه مسرحيا الى هذه السمة ، فيقول عنه : « كان يأخذ في نهاية كل عام مدرسي موقف الخطيب الممثل في وداع أستاذة المدرسة بكلام من نظمه ونثره تتجلى وتتسامى على رشيق لفظه خلجات الاستعداد القوي لنبوغ في الالقاء » ، ولعل صاحبنا كان يعوض هذا ويستكمل حبه للتمثيل ، في متابعة التردد على الفرق المسرحية والاستمرار في القيام بمسرحياته المنزلية كما سبق القول . لقد استلب المسرح من تيمور صباه . لقد جعله كما يصف من يعرفه . . حالما في عوالم

سحرية .. يعيش بمخيلته فى أجواء بهيئة عن مراثياته
وان يسبح بنظرتة فى الخيال ..

وتعتبر المرحلة الثالثة ومحمد تيمور فى أوروبا عن
تطور عشقه للمسرح . فقد سافر الى الخارج بعد انتهائه
من دراسته الثانوية للالتحاق باحدى الجامعات الألمانية ،
واختار العاصمة برلين . ومن الطريف ان الباعث الظاهرى
الذى اقتنع به الأب أحمد تيمور لرحلة ابنه الى بلاد بره ،
هى رغبة محمد فى دراسة الطب ! وتفسير ذلك بسيط ،
فقد كانت التقاليد الجامدة التى تسيطر على المجتمع المصرى
قاسية مستبدة ، لا يستطيع المثقف وخاصة اذا كان تقليديا
« فى حالة » مثل الوالد الباحثة ، ان ينفلت منها الا بمقدار
وبحركة بطيئة . ولذلك فقد التمس ابنه الأسلوب غير
المباشر فى الوصول الى هدفه . ولم يمكث شابنا طويلا فى
برلين ، فقد بدت له جادة صارمة لم تنفض عنها تماما ظلال
العهود الامبراطورية ورجالها البروس العظام . وأهم من
هذا انها ليست بمدينة الفن الأولى فى أوروبا . فهناك
ما يسبقها فى هذا المضمار .. ويكفى ان توجد باريس
قبة العالم ومدينة النور . ويلتحق بالجامعة الفرنسية ،
يدرس القانون . كان يحاول ان يصل الى المعادلة الصعبة
التي كانت تبدو فى ذلك الحين ، بعكس اليوم الى حد ما ،
شديدة الوطأة على نفس محترف حلها . وهى التى تفرضها
التزامات صاحب الموهبة الفنية بالنسبة الى ضرورة البحث
عن لقمة العيش ، او الالتحاق بوظيفة اذا لم يكن يحتاج

الى الأولى كما فى حالتنا هذه . وفى كلا الموقفين لم يكن
بد لواحد من أبناء الطبقة الثرية ومن أسرة متزنة مثل
محمد تيمور ، من الحصول على مؤهل دراسى جامعى .
بجانب ما تلح عليه الموهبة ذاتها مطالبة بحق الحياة .

ولقد كان هذا الصراع بين الانطلاق والقيد ، هو
شاغله الأول . وكان يدرك ان الوصول الى نوع من
التعايش بين قطبيه يضمهما سويا ، هو البداية المثلى
للاستقرار بالنسبة الى العنصر . وحين نقول ان تيمور كان
يعمل جادا فى الوصول الى هذا التعايش ، فهو كان يعنى
هذا حقا لعامل آخر لم نشر اليه وهو حبه للعلم . ولذلك
كان مثلا فى المدرسة الابتدائية والثانوية تلميذا مجدا
شغوبا بالدراسة ، ينجح بامتياز بعكس زملائه أبناء
الذوات المترفين المدللين . ولعل هذا يرجع الى انه لم يجد
فى موادها واستذكار علومها ، هذا الثقل التقليدى الذى
يجده التلميذ عادة وهو يحاول بينه وبين نفسه ، ان يروض
سخف المقررات . لماذا ؟ لأن البيت قام بالتمهيد العنيف
لذلك . ربما بدرجة أضخم مما تصنع المدرسة فى معظم
الأحيان ! فنحن نقرأ ان العلامة أحمد تيمور باشا يهى
طفليه الصغيرين محمد ومحمود وهما فى حوالى الثامنة من
العمر، لحفظ المعلقات وخاصة معلقة امرئ القيس! وكان
هناك عامل آخر يدفعه دفعا الى هذه الموازنة بين الدراسة
الجامعية وهواية الفن هو حبه الشديد لأبيه الذى توافر
على تربية أولاده الأطفال الثلاثة بعد وفاة زوجته وهو فى

عن شبابه ، رافضا أن يجعلهم بأية حال تحت رعاية امرأة أب . ورغم صدق المحاولة فقد فشل محمد تيمور أن يحقق التوازن . لقد أدرك وهو يندمج أكثر في عالم الفكر والثقافة ، غلبة الهواية على الشهادة وأن لا فائدة . خاصة بعد أن أخفق مرتين قبل أن يجتاز السنة الدراسية الأولى ! ولعله اقتنع وقتها في قرارة نفسه بعدم جدوى المقاومة . كما سيفعل بعده أيضا بسنوات . شاب مصري آخر بدأ خطوه المسرحي بالتأليف للمسرح ، ومثلت بعض أعماله فرقة عكاشة القاهرية ، ويأتى باريس أيضا للحصول على الدكتوراة في القانون . ويلقى نفس الصراع وينتهى الى ذات النتيجة . هذا الشاب هو توفيق الحكيم . هل نحتاج بعد هذا كله الى أن نستمع الى صوت محمد تيمور وهو يعاني التجربة تستحق الاهتمام . يقول أديبنا في احدي قصصه وهي « هوى » - من مذكرات باريس التي يقول عنها محمود تيمور : وجعلها في الظاهر تاريخا لحياة غيره ولكنها في الحقيقة كانت لنفسه (ص ٤٣ - مقدمته للجزء الأول من مؤلفات محمد تيمور « وميض الروح » ط ١) - التي يستشعر فيها بطلها الشاب المصري الذي يدرس في بلاد بره ما لا يتفق مع مزاجه . ومن الطريف ان يدرس الحقوق وفي باريس أيضا . نفس أحاسيسه « جاء الى باريس ليدرس الحقوق ، وما كان بنفسه ميل لعلوم الشرائع ، ولكن والده لم يسمح له بمغادرة القاهرة الا ليلقى بنفسه في أحضان تلك العلوم .

فسافر وفي قلبه غصة ، ولكنه وطد النفس على الدأب والعمل جامعا بين علوم الحقوق التي كانت تجشم نفسه ، الا تستطيع احتماله وبين علوم الآداب التي يرى فيها مسكة الأمل وقررة العين ، • ويعقب محمود تيمور على موقف شقيقه بقوله ذى الدلالة : لم يكن فى الحقيقة ميالا لتعلم الطب أو القانون ، بل كان قلبه مشبعا بحب الآداب ، وشهادة الآداب ليست بالشهادة التي ينظر اليها المصرى - ولنذكر اننا فى بداية هذا القرن - بعين الرضى •

بقى ان نذكر فى هذا الموضع ، ان محمد تيمور كان آخر من يعلم بحتمية هذه الخاتمة التي انتهى اليها صراعه • فبينما كان هو يحاول جاهدا صادقا ان تتعادل الكفتان كما مر بنا ، كان أصحابه فى مصر • يتنبأون حتى قبل سفره منها ، بهذه النتيجة نفسها ! كانوا يدركون انه مع هذه الدرجة من الشغف بالمرح ، سينتهى به الأمر كما يقول صديقه زكى طليمات الذى كتب مقدمة كتابه « حياتنا التمثيلية » ، الى هجر الوظيفة الحكومية أو الحقوقية الحرة التي يكون شاغلها ولو ليحظى بسكون تسعده فيه أحلامه بما أخذ بلباب قلبه !

وحالما انتهى الصراع ، أخذ تيمور يعب عبا من المسرح • • يلتهم كتبه ويفشى فرقه ويدرس كتابات نقاده ويطلع مجلاته المتخصصة وأبوابه الثابتة فى الصحف اليومية ، ويتنفس عالمه فى عشق مبرح • ويبلغ هذا الحب الا يكتفى فنانا بقضايا المسرح من شكل ومضمون وتكتيك ومدرسة

فنية ، بل يتابع كل ما يفرزه المسرح من آثار في الجماهير
وتأصيل لتقاليد وارتفاع بمستوى أصحابه والعاملين فيه .
فكتابته مثلاً في أرفع مستوى اجتماعي .. لا يقلون عن
الوزراء كما يسطر تيمور ! وفي خطابات محمد الى أخيه
محمود الذي كان مستودع اسراره . كان حديث المسرح
الذي يرتاد قاعته كل ليلة هو الذي يلتهم معظم سطورها .
يقول في أحدها : « دخلت دار الأوديون في تلك الليلة
وصعدت على سلمه الكبير ثم وصلت الى كرسى . وجلست
انظر تارة الى الناس وطورا للمكان . فإذا بالناس لا تسمع
منهم ذلك الصياح الذي يصم آذاننا في دار التمثيل
العربي ، ورأيت جماعة المدرج « أعلى التياترو » لا ينطقون
ببنت شقة ، كما لو كان على رؤوسهم الطير أو كأنهم في
حضرة ملك من الملوك . فأين « قزقة » اللب وأين دخان
« اللفائف » المصرية وأين صهيل جماعة المدرج في دار
التمثيل العربي !

ولم تكن مصر والحياة الفنية فيها بعيدة اذن كما
تعكس السطور السابقة عن فكر تيمور ، بل كانت دائماً
أهم ما يستروح خطوه في العاصمة الفرنسية .. لم تكن
حركته تستهدف موقعا جزئيا خاصا به وحده ، بل كانت
ترنو الى أبعد من ذلك .. ان تفوس في واقع وطنه الذي
يحتاج الكثير وخاصة في تلك الأيام . ومن هنا أيضا
جاءت مطالبته لأخيه كثيرا أن يكتب اليه عن أخبار المسرح
في القاهرة والجديد الذي يطرا . ولم يكن كل ما يسطره

الأخ الصغير الى شقيقه يتسق مع الصورة العامة السيئة التي عرفها تيمور في القاهرة . . فهناك أشياء أصيلة بدأت تتشكل في الحياة الفنية المصرية وتفرض وجودها بجانب المظاهر الهابطة التي كانت تستأثر وحدها قبلا بالالتفات والجمهور وحرية الحركة . فقد عاد الى القاهرة هذا الشاب الشامي الذي كان يعمل قبل ناظرا لمحطة سيدى جابر ، بعد انتهائه من بعثته المسرحية في فرنسا ، وهو جورج أبيض . ويبلغ مسمع تيمور أيضا ثورة هذا المحامي المصرى المثقف عبد الرحمن رشدى ، الذى هجر الحمامة وخلع روبها ليمثل على خشبة المسرح ! ويدرك صاحبنا أن مثل هذين الحداثيين ليسا من الظواهر الفردية، وأن الأرض المصرية تفتض أيضا فى عالم الفن ، وان لهذا اليوم ما بعده . ويزداد تيمور حماسا وانغماسا فى استيعاب المسرح الفرنسى ، مستهدفا أن يجد فيه العلاج لكل ارواء المسرح المصرى .

ولقد استطاع المسرح أن يبلور فى المقام الأول حب تيمور لبلده ، والتزامه غير المصطنع وهى سمة تبرز لنا فى تكوين هذا الفنان الرائد الذى كان لا يحب السياسة ولم ينتم الى حزب ما . ومن خلال هذا الحب تجسد نبضه الفنى فى كتاباته قويا عارما . ورغم أننا لا نعرف أشياء كثيرة عن تفاصيل حياة محمد تيمور فى فرنسا ، كما لم يحاول الأستاذ عباس خضر فى الجزء الذى كتبه عن «محمد تيمور حياته وأدبه» أن يملأ هذه الفجوات التى نجمت عن

تجاهله لهذه الجزئيات ، إلا أننا نلتقط من القليل الذى نملك ، أن محمد قد انضم وهو فى باريس الى جمعية « وطنية » كانت تضم الطلبة المصريين واسمها « أبو الهون المصرية » . ولا أظن أن هذا الحس العميق يجعلنا نغفل الإشارة هنا الى دلالة زيارة تيمور لمصر فى العطلة الدراسية الصيفية ، والتي تعددت مرة ومرة ومرة ، ولم تتكرر أكثر إلا لأنه لم يعد الى الخارج بعدها ! هل نجد اليوم مثل هذه اللهفة الشديدة على مصر ، تملك طالبا فى الخارج بكل ما يتباح له من حريات ومغريات وملذات ، فيود الا يضيع فرصة تسنح له لئتملاها ؟! ان هذا الاستغراق فى حب بلده يبدو عملا عاديا ، لا يحتاج من صاحبه أن يشير اليه !

ويكون المسرح بمثابة المدخل الى الآداب والفنون الفرنسية جميعا ، فهو الذى يعرف محمد تيمور بها . ويصلح صاحبنا أو بلفظ آخر يصحو . . وهو يقارن مثلا بين الأدب الفرنسى والمصرى . . ولنذكر أننا فى عام ١٩١٢ . يصور زكى طليمات هذه الصدمة أو الصحوة مشيرا الى اكتشاف تيمور لخواء الثقافة المصرية اذ ذلك بقوله : ويتجلى له النقص المخيف فى الأدب العربى وكل فن جميل بمصر . كم من مبدأ كان يؤمن بصوابه وأفكاره كان يتيه لخطورها برأسه ، قد تلاشت . وكم من نماذج كان يقريها احتراما عميقا ومحاولات صادقة للسير على منوالها قد تحطمت وعفت آثارها . . انتقل وتطور . .

وتستكمل الصورة وتيمور يعرف شيئا عظيم الخطر هو
فرنسا ذاتها .. فرنسا الحضارة .. الحرية ..
الديمقراطية .. التمدن .. ورغم أن صاحبنا لم يوجه إليها
اهتماما خاصا ، إلا أنه تنفسها بلا وعي وسرت في دمه من
غير أن يشعر .. وكانت النتيجة تغييرا يكاد يكون كليا .
انعكس أثره في ميلاد المسرحية المصرية الصميعة .

ويعود محمد تيمور إلى مصر قبيل الحرب العالمية
الأولى في عطلة الصيف كالعادة .. ليقضى بها الشهرين أو
الثلاثة ثم يستعد للعودة إلى باريس ..

ولكنه لا يعود أو لم يستطع بمعنى أدق . لأن حرب
١٩١٤ قد أعلنت وانقطعت المواصلات المدنية بين العالم .
وتبدأ صفحة جديدة من حياته تماما !

نعم لقد اضطر كما يقول أخوه محمود تيمور ، إلى
المكوث في مصر صاغرا معللا النفس بانتهاء الحرب ليتيسر
له الرجوع حيث كان . ولكن الحرب طالت ، فداخله
اليأس والحزن على ضياع مستقبله ، وكانت هذه الفكرة
متسلطة عليه لآخر أيام حياته . ولم يكن تكوين فناننا
بالذي يسمح له بالتنفس في الخواء ، والركون إلى البطالة
حتى يأتي الله بالفرج القريب أو البعيد ، وتفتح البحار
للأسفار مرة أخرى . ولذلك رأيناه يشغل وقته بالقراءة في
الآداب الفرنسية والعربية ، عاملا على أن تتصل دراسته
الجامعية بشكل ما .. فالتحق بمدرسة الزراعة العليا .
ولكن هذا لم يستمر طويلا .. بضعة أشهر فقط ، فقد

خزلته مرة أخرى عدم قدرته على استساغة المواد الدراسية المنتظمة غير الأدبية والمسرحية ! وهكذا تفرغ تماما لموهبته الفنية .

وكان أول أعماله بهذا التفرغ ، أن مزق أكثر كتاباته القديمة وخاصة هذه التى سطرها قبل سفره الى الخارج . لقد أدرك جيدا أن رؤيته تغيرت فى سنوات الخارج الثلاث ، وأنه جاء بأشياء أخرى غير التى حملها معه قبل مغادرته لبلده . . وكان النبض الأول لهذا التغيير « فكرة تمصير الآداب » . فقد رأى أنه قد آن الأوان لظهور فن مصرى وأدب مصرى صميمان . . فاستمرار است شراء الفنون والآداب الأجنبية مترجمة - غالبا بشكل ركيك - أو معربة أو ممصرة ، أضحى عبثا ثقيلا لا يمتن أبدا أن يستجيب لحاجة المواطن المصرى أو يعبر عن الشخصية القومية . زيادة الى ان الألوان الجديدة من هذه الآداب، التى لم يزاولها أدبنا العربى من قديم مثل القصة والمسرحية تحتاج الى تقنين وتأصيل فى حياتنا الثقافية والفكرية . وهكذا كانت الرؤية محددة امامه والطريق اليها واضح . . وبدأ يكتب مسرحياته . .

وبجانب ذلك انضم محمد تيمور الى « جمعية أنصار التمثيل » وهى اذ ذاك الصوت المثقف فى عالم المسرح ، التى ينقذها بجهده وماله من التفكك خاصة بعد موت مؤسسها محمد عبد الرحيم المدرس بمدرسة السعيدية سابقا . وكان عبد الرحيم قد عرض على

صاحبنا بعد نجاحه فى القاء منولوجاته فى النوادى ، أن يصعد على خشبة المسرح فى تمثيل مسرحية « هملت » التى تعدها الجمعية ، ويوافق محمد تيمور ٠٠ ولكن موت مؤسس الجمعية يوقف البروفات .

وفى هذه الفترة أيضا ، يشارك تيمور أحد أصدقائه فى ترجمة مسرحية لشكسبير هى « تيمون الاثينى » للجمعية ، ولكن الصديق يضيعها ، فلم تمثلها الجمعية كذلك ، ثم يمثل محمد تيمور « عزة بنت الخليفة » و « العرائس » . ويختاره السلطان حسين كامل ليعمل أمينا له . فيترك المسرح وينقطع فى تأليفه للقصة القصيرة ٠٠ ويكتب مجموعته « ما تراه العيون » .

ولا شك أن حكاية أن يتحول فناننا الى موظف ، تقلب صاحبها - كما يقول يحيى حقى - الى « تمثال جامد » مجسد لاحناء الرأس وضم اليدين وحسن الأدب يعبر عن أسطورة القروء الثلاثة : « لا أرى ، لا أسمع ، لا أتكلم » كان أمرا مفزعاً وحملًا باهظا حط على كتفيه . تخلص منه عند أول بادرة ، عندما منع حسين كامل من العودة الى البلاد وكان فى الخارج وخلعه الانجليز من السلطنة المصرية مولين أحمد فؤاد بدلا منه . ورجع تيمور الى خشبة المسرح ، ولكن لأمد قصير ٠٠ تركه بعده الى الأبد ، فقد كان على أبواب الزواج ٠٠ فاضطرته الظروف العائلية أن يهجر المسرح ويختم حياته التمثيلية على خشبته ٠٠ مقتصرًا على التأليف المسرحي .

ويكتب « العصفور في القفص » ، ويهديها لفرقة
عبد الرحمن رشدي . كتبها في البداية بالفصحى ثم
بالعامية وزادها فصلا ، وأعجب الجمهور بالمرحية ،
حتى أنه هتف في الليلة الأولى لمؤلفها . ولكنها بشكل
عام لم تلق النجاح الكافي . فالتفت أدينا الى النقد
الفنى ، بادئا بتناول مسرحيات الريحاني مهاجما شخصية
كشكش بك التى ابتكرها نجيب الريحاني .

ولعل تيمور ظن أن ما صادفته مسرحيته من عدم
نجاح جماهيرى ، يرجع الى لونها التراجيدى ، فكتب
الثانية كوميدية وهى « عبد الستار أفندى » بالعامية .
ولكنها لم تمثل طويلا . وأغلب الظن أن السبب الأول
لهذا الاخفاق ، انها مثلت فى غير موضعها وتوجهت الى غير
جمهورها . فقد عرضت على مسرح منيرة المهدية ، ولما
لم يكن لصاحبة الفرقة المغنية - وهى أكبر العوامل اغراء
للمتفرجين - دور فى المسرحية . فلم يعر « عبد الستار
أفندى » أحدا ! وهكذا حكم عليها بالفشل . ! ويحلل
ذلك محمود عزى زميل كاتبنا وأحد الرواد المجهولين فى
أدبنا المعاصر ، فى مقدمته للجزء الثالث من مؤلفات محمد
تيمور « المسرح المصرى » بقوله : لم يعرف الجمهور عن
دور المسارح الا أنها دور لسماع الصوت الشجى الجميل
. . . فهى فى نظره احدى محال الغناء . فلم يلق نظره الى
الرواية وموضوعها وأشخاصها وغاية المؤلف منها . .
أجاد الممثلون أو أساموا . انما كانت له غاية واحدة

لا تتغير ولا تتبدل : أى الروايات أكثرها غناء خيرها على المسرح وحققها بالاعجاب (ص د) ما محمود تيمور فيفسر أخفاق المسرحية ، بخلوها من الالحان والخلاعة معترفا بخطأ أخيه الذى لم يعمل له حسابا !

ويجد فناننا سلواه فى الكتابة الأدبية والبعد عن المسرح ، فيسطر « مقالات خواطر » ويروح محمد تيمور عن نفسه باسترجاع ذكرياته وأيامه فى فرنسا فيكتب « مذكرات باريس » . وتغريه الصحافة ، فيشتري مجلة « السفور » ويصدر منها خمسة عشر عددا بالاشتراك مع شقيقه محمود . ومن أهم ما كتبه صاحبنا فيها سلسلة مقالاته « حاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية » . ثم يترك المجلة التى تعود الى صاحبها عبد الحميد حمدى ثانية .

وبالرغم من هذا كله ، فقد كان من المستحيل أن يتضاءل اهتمام عاشق المسرح بالمسرح ، أو يقرب عن باله . وهكذا لم تكن مفاجأة أن يكتب محمد تيمور عملا ثالثا للمسرح ، وإن كانت المفاجأة الحقيقية هى « التصالح » الذى انعقد بينه وبين محقر الامس مثل المسارح المبتذلة كما كان يعدها . . نجيب الريحانى ! نعم تداعى الفكر حتى ليشارك مع كشكش بك فى عمل واحد ، فكتب « العشرة الطيبة » . ولا شك أنها كانت نوبة يأس من الخط الجاد الذى سلكه قبلا ، ولم يرحب به المتفرج ! ولم تكن كما اعتذر هو وكما علل أصحابه « وما دفعه الى ذلك غير الجمهور الطفل الذى لم يكن يرضى الا بالهزل

والمجون ، فاضطر تيمور أن يرضيه وهو يسعى رويدا
لتهذيبه وتحويله !

على أية حال ، لم تنجح المسرحية وخاب توقع صاحبها
يقول شقيقه محمود تيمور : وداخله حزن عميق لعدم
توفيقه فى خدمة الفن الذى تعلق به واحبه حبا عظيما .
ولم يكن قد تغلب على يأسه عندما كتب مسرحيته الرابعة
« الهاوية » بحماسة شديدة ، تدفعه اليه خيبة أمله فى
الجماهير التى خذلته رغم أنه يعمل من أجلها صادقا .
يصور محمود تيمور مشاعر فناننا اذ ذاك بقوله : كان
يكتب « الهاوية » لأجل الفن فحسب . كان يكتب لأنه
يريد أن يكتب ، يريد أن يعمل ويساعد الفن بالرغم من الفن
نفسه !

وترحب فرقة التمثيل العربى (آل عكاشة
وشركاؤهم) بتمثيلها ، وتسرع بعمل بروفاتها . وكان
مؤلفنا شديد الابتهاج وهو يتابعها من على سرير المرض . .
وكان قد أصيب باليرقان ، وهو مرض كما هو معروف غير
خطر أو مميت ، ولكن النكستين اللتين لاحقتاه هدتا
جسمه المريض . وفى أواخر فبراير ١٩٢١ يموت عاشق
المسرح . .

وبعد حوالى شهرين من وفاته ، تعرض « الهاوية »
لأول مرة على المسرح وتنجح نجاحا مذهشا !
وقد ترك محمد تيمور عدة أعمال لم تتم منها ثلاث

روايات هي ، « الشباب الضائع – جلال الموت – الفتوة »
لم يكتب من كل منها الا الفصل الأول ، والرواية الأخيرة
باللغة الفرنسية . ويقول شقيقه محمود ، ان فناننا
كان يعمل بالاشتراك مع أحد أدباء الافرنج على تأليف
مسرحية تمثل في أوروبا ، وقد انجز منها عدة مشاهد
ومواقف ! ومن المعروف أن محمد تيمور كتب شعرا
بالفرنسية وهو في باريس . وكذلك من الأعمال التي لم
تنجز كتابه « تاريخ مصر والنيل » – نشر فصله الأول في
مجلة « السفور » – وكان يريد أن يعالج موضوعه بأسلوب
قصصي جديد .

هذا الى جانب مسرحيتين ترجمهما عن الفرنسية ،
الأولى « الأب ليونار » لجان ايكار . طلبتها فرقة
عبد الرحمن رشدي ولكنها لم تمثلها ، بل مثلها جورج
أبيض في رحلته للأقطار العربية . والثانية « اللغز » لبول
هرفير . والمسرحيتان لم تنشرا أو تمثلا في مصر . ولعل
ذلك يرجع كما يقول زكي طليمات الى أن محمد تيمور .
لم يعر نقل الروايات الافرنجية أى اهتمام مخالفا في ذلك
شرعة المشتغلين بتقديم الروايات لمسارحنا ، بل كان همه
منحصر في وضع روايات مصرية تمثل صورا من مجتمعنا
وعصرنا . ومن هنا لا نعجب أن تكون إحدى آمنيات فناننا،
أن يكون صاحب فرقة مسرحية طليعية !

واليوم بعد مرور أكثر من نصف قرن على وفاة محمد
تيمور ، ندرك بوضوح حجم المسئولية التي اضطلع بها

هذا الرائد في وقت لم تبلور فيه شخصية المسرح
المصرى ، الذى كان يلفه الضباب والمترجمات وعدم احترام
المجتمع لناسه . . لقد مهد كاتبنا الأرض بأظافره وذوب
قلبه وحرق أعصابه ، للأجيال التى جاءت بعده . يقول أحمد
رشدى صالح فى كتابه « المسرح العربى » : ان ظهور
تيمور - بصرف النظر عن صفاته الشخصية - كان ايذانا
بأن يتسع فن المسرح المصرى ، فى السنوات التالية ، أكثر
فأكثر ، لمن يستطيعون أن ينشئوا أدب مسرح مصرى ، ذلك
أنه هو نفسه كان يرى ضرورة تمصير هذا الفن ، ولعل
الموضوعات التى ادار حولها مسرحياته المؤلفة ، قد حررت
التأليف - فى زمانه - من البحث عن المتعة وحدها ، الى
البحث فى حياة الناس أنفسهم (ص ٧٥) .

● بين المنولوجات والشعر

محمد تيمور مهتلا :

- ١ -

يحدد البعض معرفة مصر للتمثيل باتصال الشرق بالغرب في نهضته الحديثة ، أما قبل ذلك فهي أشياء لا صلة لها بالمسرح من قريب أو بعيد .. سواء أكان ذلك أشكال خيال الظل أم القرقوز أم غيرها ، ولكن آخرين يرفضون هذا التحديد الضيق ويرون ان البلدان العربية عرفت التمثيل بشكل أو بآخر .. وسواء ما ذهب اليه هذا النفر أو ذاك ، فلا شك أن الجانبين يتفقان في وجود بذور قديمة لهذا المسرح في شكل مشاهد تمثيلية على أقل تقدير ، كما انه يمكن أن تتمثل بغير ما ذكرنا من ألوان ، بما كتبه الرحالة الدنمركي كازستين ينبر عام ١٧٨٠ - وقد زار القاهرة في ذلك الحين - عن فرقة تمثيلية شاعدها . « اننا لم نكن نتوقع مشاهد تمثيل في مصر »

على انه عند وصولنا الى القاهرة ، كانت ثمة فرقة تتألف من عدد من الممثلين ، منهم المسلم والمسيحي واليهودي . وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذى أصابوه فى هذه البلاد . فقد كانوا بتقاضيون على ذلك أجرا زهيدا جدا . وكانوا يمثلون فى الهواء الطلق ويسخدمون فناء البيت كمسرح ، كما كانوا يقيمون حاجزا من «الكواليس» يبدلون وراءه ملابسهم » (المسرحية فى الأدب العربى الحديث - د . محمد يوسف نجم - ص ٧٣) .

كان الجمهور المصرى اذن قبل مجيء الحملة الفرنسية يعرف شيئا عن التمثيل ، وجاء نابليون بحملته حاملا بجانب أدوات الطباعة والصحافة أدوات المسرح أيضا . ويتحدث مؤرخنا القديم الجبرتى عن «ملاعب» الفرنسيين التى « يلعبها جماعة منهم بقصد التسلية والملاهى ، مقدار أربع ساعات من الليل ، وذلك بلغتهم ، ولا يدخل أحد اليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة » . (المرجع السابق - ١٩) وتتابع الفصول ، فنجد المسرح يتنافس فى عهد محمد على والنساء المصريات المحجبات يشاهدنه أيضا ! ويتقدم به يعقوب صنوع خطوات ، وتجيء الفرق التمثيلية الشامية الى مصر ، فيحضر سليم خليل النقاش وأبو خليل القباني واسكندر فرح وغيرهم . ولا يقتصر نشاطها على القاهرة ، بل تزور الأقاليم ولا تكتفى بعواصمها ، بل تفد الى مدنها الأخرى

ايضا .. ثم يظهر سلامة حجازى وبقية الأجيال الحديثة من فنائنا .

هذه سلسلة تكاد تكون متصلة الحلقات . فالمتفرج المصرى اذن يقف على أرض يعرف طبقتها الخارجية على الأقل . وبهذا التكوين المسرحى للمواطن المصرى عرض جورج أبيض العائد من بعثته التمثيلية فى فرنسا ، على جمهورنا شيئا جديدا يبتعد عن الهزر والسخف اللذين يتسم بهما ما تقدمه الأجواق اذ ذاك . ويبلور جورج أبيض التحام المسرح بالثقافة التى كانت تنقص الفرق الأخرى ، ثم قدم مشقف آخر تضحيته الكبرى ، فهجر « روب » المحاماة واعتلى خشبة المسرح ، وهو عبد الرحمن رشدى ، وتتابع الركب الجديد الذى كان يغذيه اهتمام المدارس والمعاهد العليا حتى الأزهر بالمسرح ، وتفذيه أيضا الجمعيات والنوادر الأدبية التى تعرض تمثيلياتها بصورة تكاد تكون شبه منتظمة .

فى هذا المناخ النشط ظهر محمد تيمور ، وكان قد تأكد لديه أن هوايته القديمة التى كان يجمع لها وهو صغير أصحابه الأطفال وخدم القصر ، محولا بوسائل ساذجة إحدى الحجرات الى مسرح ليمثل أمامهم .. ليست نزوة طارئة يمكن أن يلغى وجودها أو يضعفها اهتمامه بعد ذلك بفن أو فنون أخرى مثل القصة أو الشعر .

وإذا تميل المرء عشق الزعيم مصطفى كامل للوطن ،
الذى حوله الى شاعر يذوب هوى وصباية في حبه ...
فكذلك فعل المسرح بمحمد تيمور . فلا عجب اذن لهذا
النشاط المتعدد الذى دفعه الى أعماله الكبيرة فى كل مجالات
المسرح ، من تمثيل ونقد وكتابة له . فما اكثر ما تتردد
هذه الكلمات الغزلة فى كتاباته :

التمثيل ..

كلمة عذبة لذيذة اذا نطق بها الشاب فى مصر
ارتسمت على شفثيه ابتسامة جميلة ورأيت فى وجهه
بريق الهمة والأمل ، تراه ينطق بها ثم ترددها شفثاه
فتقع كلماتها فى قلب السامع موقع القبول وكيف لا يكون
الأمر كذلك وشبابنا العامل قد انتبه من غفلته وقام
يدأب ويعمل وليس شئ أحب الى قلب الشاب العامل
الذى يملأه الخيال والحب والجمال من الفنون الجميلة ،
وما التمثيل الا فن من الفنون التى يحوم حولها الخيال
والحب والجمال ... »

- ٢ -

ووجد فنانا بغيته فى النادى الأهلى العتيق ، الذى
كان يقيم حفلات سمر، وفى هذه الحفلات كانت المنولوجات
تشغل مكانا ثابتا من فقراتها . وكان عالم المنولوجات
والمنولوجات هذا ، معبر محمد تيمور الى خشبة المسرح ،
والخطوة الأولى التى خطاها ليكون ممثلا وكاتباً مسرحياً معاً!

وكان أديبنا يؤلف شعرا مايلقى من محاورات ، وكانت تحوى أيضا بعض المشاهد الصغيرة واللقطات التمثيلية وامتازت كما امتاز شعره نفسه بالروح الرومانسية . يقول زكى طليمات عندما تناول هذا الجانب من شخصية تيمور فى مقدمته العميقة للجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور (ص ٣٧) : « ولقد طرق فى صياغتها عدا اختيار اللفظ السهل والموضوع المؤثر، المنهج «الرومانتيك» فى مفاجآته ومغالاته . فليست هذه المحاورات الامشاهد منتزعة من صميم هذا النوع . . . ولذلك نفتقد الحقيقة فى أشباحها الصاخبة المتشنجة . ولعل هناك اتصالا بين ما يعمر رأسه من خيال الشاعرية واخراجه كل هذه القطع على هذه الوتيرة . »

ولا أرى ما أوأخذ عليه خيال طروقه هذا المنهج مع اعتداده بأن روايت المذهب « الرومانتيك » - لا مشاهد المبتورة - لا تقيم بكثير من الوجهة الفنية بل تتضاءل أمام عظمة الكوميديا الحقة والدرامة النفسية وأجاهر بأن لمسحة منظوماته التمثيلية بهذا اللون الخيالى يرجع الفضل فى النجاح الكبير الذى صادفه . وأؤكد أنه لو ترسم سبيلا آخر فى هذا العمل لأسقط فى أمره أمام اثاره جمهور فى زمن وجيز لا تتجاوز مدته سويعة القاء خمسين بيتا من الشعر . »

والسؤال الآن هو كيف كان تيمور « يمثل » هذه المنولوجات ؟

يجيب أحد معاصريه الذى صادقه طويلا : كان
 تيمور فى تلك الحفلات لا يمثل الا قطعة وكان بالقائه لها
 مصحبا ما ضمنته من معان سامية ببهاء آخر .. كان
 يحسن القاء ما ينظم واطهار كل خالجة تجيش بصدرة
 بأجمل اشارة معبرة . أقل ما أصف به هذا الالتقاء بل
 التمثيل فى أبسط أدواره ، انه مهذب وممتع واخاذ ..
 اخاذ الى حد أنه يلبس هنات هذه المنظومات ضفائر
 الورود ، زكى طليعات - مقدمة « حياتنا التمثيلية »
 - (ص ٣٧ - ٣٨) .

وييلور زكى طليعات استعداد تيمور الطبيعى فى
 ثلاثة أشياء ، صوت مؤثر ووجه معبر وخلقة خالية
 من أى تشويه . ثم يتحدث عن كل واحدة بقوله : الصوت
 المؤثر هو ذاك الذى يقع صداه فى القلب سواء مجن أو
 غضب أو بكى ، وهو منحة الطبيعة كما للمزاج شأن فيه
 وليس للصناعة والتهذيب فى الالتقاء دخل . فى
 ايجاده . لم يقف صوت تيمور عند هذه الميزة
 بل تعداها الى ميزات أخرى كانت مؤهلته للكمال .
 كان لصوته رنين أجراس الفضة وكان فى انبساطه
 كالطريق السهل لا حفاثر ولا نواتي فيه ، وانما ينخفض
 تارة الى قاع الوادى ليتسنى أخرى السفع الى القمة العالية
 .. فكنا نسمع منه أجش النبرات وأرقها وأعلى الطبقات
 وأسفلها وهو فى كل حالة صاف ورائق . أما قوة التعبير
 - وقد نوهت عنها سابقا بالوجه المعبر مع أنه أحد

مظاهرها - وأقصد بها ليونة فى أعضاء الجسم نجعلها تنطق بما يختلج فى النفس من المشاعر فقد كانت متوفرة عند تيمور . ولا شك فى أن رأسه كانت مسيطرة على أعضائه سيطرة تجبر أعضاء جسمه على رسم ما ينهش خاطره . أما عن تكوينه الجسدى فيكفى أن تستشرف إحدى صورته حتى تخرج بفكرة تامة عما أصاب هذا الشاب من جمال الخلقة وفخامة تقاطيع الوجه (ص ٣٩ - ٤٠) .

ولقد اشترك فى التمهيد لوقوف محمد تيمور أمام الجمهور ، غير استعداده الطبيعى . دراسته المسرح وهو فى فرنسا ، ووقوفه على الالتقاء الصحيح وممارسته الساذجة للتمثيل فى طفولته . . مما جعل هذا العالم السحري غير غريب عليه . ولكن هذا كله لا يعنى بالطبع أن فناننا ولج التمثيل وقد وصل الى الفاية القصوى من المستوى الجيد . . فلا شك أنه كان ينقصه الكثير من التدريب الطويل والممارسة القوية ، حتى يسيطر على أصول صناعة الممثل سيطرة جيدة .

وعندما عاد « تلميذ سيلفان العظيم » أى جورج أبيض كما كان يطلق على نفسه من فرنسا ، أغرى بتمثيله والقائه الكثيرين من الممثلين . . المحترفين والهواة خاصة ، الذين رأوا فيه أسلوباً جديداً يحمل أحدث ما بلغه التمثيل الأوربى ، فقلدوه . ورغم إعجاب تيمور بأبيض ، إلا أنه لم يفاجأ بلون الأخير والقائه . . فاذا

عد جورج أبيض تلميذا نجيبا لسليمان ، فقد شاهد
تيمور من قبل تمثيل « موني سلى » و « ساره برنار »
وغيرهما من كبار الممثلين المجيدين . وهكذا اتفق تمثيله
واختلف مع تمثيل أبيض فى الوقت نفسه ، وبمعنى
آخر : كانت طريقته شطرا من طريقة أبيض ، لأن الأخيرة
هى المثلى والمتبعة ولكن كان القاءه غير القاء أبيض
لاختلافهما فى المزاج والذوق ونبرات الصوت ولهجة
الكلام . (زكى طليمات - مقدمة « حياتنا التمثيلية » -
ص ٤٢) .

وعلى الرغم من أن محمد تيمور لم يمتحن التمثيل
طويلا - مثل فى مسرحيتين فحسب - إلا أنه استطاع فى
هذا المدى القصير أن يؤكد وجوده بأدواته غير المكتملة
التي كانت تحتاج الى الزمن ، ليعطيها المزيد من العمق
والخبرة . وعلى خشبة مسرح « الرينسانس » مثل
محمد تيمور أول أدواره . . فى مسرحية ابراهيم رمزى
المعربة « عزة بنت الخليفة » - ذات الأسلوب الغنائى
التي تعد من بواكير هذا النوع من المسرحيات التي ظهرت
على مسارحنا - فى دور « الأمير سيف الدين » . وهكذا
اعتلى المسرح لأول مرة . . « فى ثياب أمير عربى متقلدا
حساما لا يبرق فرنده اللامع أكثر من بريق عينيه تحت
العمامة الموشاة » . . ويتيح لنا القدر أن يستجيب الى
حاجتنا الشديدة فى هذا الموضع لرأى متفرج شاهد تلك
المسرحية وعبر عن رؤيته لها ، فيكتب عن بطلنا : وأسعدته

منحة صوته وحرارة عاطفته ورشاقة حركاته قبل سائر
قواه الأخرى فأخرجه محاطا بفتنة الشباب ونبل الامارة
وجمال الشعر وسحر الموسيقى . كان فى تمثيله كما
وصفه أديب فى نقده للرواية بمجلة « الأدب والتمثيل »
على ما يجب أن يكون عليه الأمير الشاعر الذى لا يعرف
الحياة الا فى الحب والجلال . . وأزيد - وهو ما شعرت
به - ان القيثار الذى وقع كلام ذاك الأمير الشاعر
المفتون بالأميرة عزة الجهراء كان له نغم روحى الى سماء
من الطرب لم يكن فى وسع الرواية وحدها بمرضوعها
الخيالى اللذيد وأسلوبها السهل المنعم أن يوصلها
اليه . (ص ٤٦) .

نجح محمد تيمور اذن فى دوره الأول ، وكان حديث
الناس . . وعرضت المسرحية مرة أخرى بعد نحو شهر،
مسرح دار الأوبرا السلطانية ، فى الحفل السنوى
الذى قدمته الجمعية الخيرية الاسلامية تحت رعاية السلطان
حسين كامل . . الذى حضر الحفل وأعجب بتمثيل
تيمور . ومن مفارقات القدر أن هذا الاعجاب ، سيمنع
تيمور بعد قليل من اعتلاء خشبة المسرح . . اذ يختاره
السلطان أمينا فى قصره !

ويمثل محمد تيمور مسرحية أخرى، هى «العرائس»
التي ترجمها اسماعيل وهبى المحامى عن الكاتب الفرنسى
بيير وولف ، فى دور المركيز روجيه دى مونكلار . .
ولا يقل نجاحه فيها عن سابقتها . وإن عكس تمثيله لهذا

الدور مستواه القوى لدى الجماهير ، اذ قارنت بينه وبين ممثل آخر مثقف أيضا هو عبد الرحمن رشدي المحامي . كان عبد الرحمن يعد أجدر الفتيان الأول ، وعندما انفصل عن فرقة جورج أبيض ٠٠ خلف هذا المكان شاغرا ، فاستطاع تيمور أن يملأه بجدارة في « عزة بنت الخليفة » ، وتأكد ذلك وهو يمثل دور المركيز . أدرك المتفرج هذه الحقيقة عندما عاد رشدي ثانية الى التمثيل ، وقام بنفس الدور . . وهكذا قورن بين الصديقين المتنافسين ، ورجحت كفة تيمور . ويعال زكى طليمات ذلك بأن صاحب الترجمة كان أقدر على التفرقة بين عواطفه الخاصة ومشاعر الشخصية المسرحية التي يحاول أن يتقمصها تماما بكل ابعادها ، على عكس الممثل الآخر . .

بقيت كلمة أخيرة تتعلق بما تتسم به شخصية تيمور في عمره التمثيلي القصير ، وهي طابعه المنفرد الذي كونه لنفسه بعيدا عن أى تقليد لأسلوب ممثل آخر . . « كان في جميع وقفاته سواء على منصة الالتقاء بالنوادى أو على المسرح غير متحد لأحد من ممثلينا في طريقته رغم ما كان متفشيا من حمى التقليد الأعمى بين الهواة بل والممثلين الذين يمثلون صورا مشوهة من أبيض أو عزيز عيد أو رشدي في تمثيلهم ولا شك أن اعتداده بمواهبه ونزعتة الى الا يتقيد كثيرا بما يراه الغير جميلا ما لم يقره ذوقه ، زد على ذلك تجوته

من فساد هذا الذوق وكساد القريحة . . كل هذه قصرت دوره فى تقليد الغير من الممثلين ، هذا الدور الذى يعتبر الفجر الاول لصناعة الممثل . وكونت له شخصية بارزة المعالم هذبها عين يقظة مشغوفة امتلات بمشاهدات كثيرة لأتقن ما يبرزه فنان فى صناعة التمثيل .
(زكى طليعات - مقدمة « حياتنا التمثيلية » -
ص ٥٢ - ٥٣) .

- ٣ -

على الرغم من العدد الكبير الذى كتبه اديبنا من هذه المنولوجات وسرعته غير العادية فى تأليفها ، لم يحفظ لنا منها - وربما كان ناشره وبمعنى أدق شقيقه الأستاذ محمود تيمور هو الذى فعل ذلك - إلا سبع قطع فحسب من حوالى الخمسين ، هى التى ظهرت كأحد فصول « حياتنا التمثيلية » - الكتاب السادس - :
ابن الوطن ، بين الموت والحياة أو شاعر يتالم ، الزوج القاتل ، الوردة الذابلة ، المال ، القاتل وطيف المقتول .
العفو عند المقدرة .

وتتسم منولوجات تيمور بما اتسم به شعره من رومانتيكية مسرفة ، فمثلا الاهتمام البالغ بالساقطات ، والمشاعر الذائبة ازاء الجريمة والعقاب ومحاولات قتل النفس أو الغير ، وتجسيد هذا كله على المسرح ، وتناول الفقر كمسكلة فردية تتصل بالقدر ، وغير ذلك . ولعلها هنا - أى المنولوجات - أكثر اسرافا فى الرومانسية

تجاوبا مع تكوينها وطبيعتها الخاصة وأسلوب القائها
وتمثيلها ، وخاصة فى ذلك الوقت المبكر الذى كان
التمثيل فيه عندنا طفلا وليدا يحبو .

واللمسة القصصية متميزة فى هذه المنولوجات ،
ولعلها تشكلت بذلك اللقاء بين القاص محمد تيمور
والأسلوب المسرحى الذى ينتهج ازاء جذب المتفرج وعلم
بعث الملل الى نفسه . ولم تخرج هذه القطع الشعرية
فى أغلبها ، عن الموضوعات التى تناولها تيمور فى ديوان
شعره، كحب الوطن .. فيقول فى منولوج «ابن الوطن» :

دقوا طبول الحرب بين رجالنا
والحرب أهوال وغارات تشن
فصرخت فيهم لا تخافوا أننا
أسد يهاب لقاءها جيش الزمن
موت الفتى فى الحرب مجد زاهر
والعار كل العار فيه لوجبن
فاذا بهم هرعوا الى الأعداء اذ
ناداهموا للقائهم صوت الوطن
وبلغت ما أرجوه من عز ومن
نصر بدلت لئيله أغلى ثمن

وكذلك نظرته الى الفقير اننى تبلور فى أن الفنى
هو شئى النفس ، ولذلك فالثرى هو انشقى والفقير هو

الهائىء ! ولا نستطيع أن نظلم محمد تيمور فنتهم غناه ،
بأنه المسئول الأوحى عن المفهوم الساذج الذى رسم به
صاحبه صورة الفقى وأحلامه .. فقد كان هذا المفهوم
هو الغالب فى تصوير الأدباء والقصاص وكتاب
المسرحيات والفنانين عامة .. وهكذا فالفقير فى منولوج
« المال » يرى أن المال هو أس البلاء والفساد والانحلال
والتهتك فى الأسرة وخارجها :

هو المال منبع كل البلايا
هو المال مصدر كل الشرور
فدعنى من المال ياذا الفنى
فان القناعة خير الأمور
سارضى الشقاء يعزق صدرى
اذا ما حيت نقى الضمير !

وهناك أيضا تمجيد تيمور للأعمال لا للأحساب ،
كما فى مقطوعة « الوطن أو اللقيط » التى يعرفها محمود
تيمور بقوله : قطعة وطنية حماسية تنتصر فيها الأعمال
الجليلة على الأنساب والأحساب ، يمجى فيها المؤلف
الشخص العصامى صاحب العمل الشريف النافع ،
(وميض الروح - ص ٤٧) .

وهذا الاتجاه يستحق منا وقفة .. لانه ينبع من
ملح أساسى من ملامح فناننا الذى كان يدعو باخلاص
الى فكر وأدب مصرى ، وسط غلبة الأجواء الأجنبية

التركية والأوربية - من السياسة والاقتصاد الى التقاليد الاجتماعية المستوردة - التي كانت تريد منذ أواخر القرن الماضي وخاصة بعد الاحتلال البريطاني ، ان تئد اصالة الشخصية المصرية وتلفيها اذا أمكنها ذلك . وهذا يعنى ان محمد تيمور كان يبدأ من نقطة الصفر . . اذ يطعم فى تغيير جذرى يبعث حياتنا حرة بلا قيود من تقاليد بالية او « موضنات » على اختلافها تأتينا عبر البحار . . وهذا يتطلب قيما جديدة . وهنا ممكن الخطر ، فكلمة « جديدة » لفظ مكروه . . ويضطر اديبنا الى ان يدافع عن هذه القيم وهذه الكلمة ! يقول فى ١٠ أغسطس ١٩١٧ تحت عنوان « الأفكار القديمة والحديثة » : لا نزاع فى ان الفكرة الجديدة جميلة وان كانت غير صائبة ! أنت بلا شك تستقيح الجديد لأنك تفاجأ به على غرة قبل أن تأخذ له عدتك وتسحب له ذيلك ولكنك فى حل من أن تتصفحه وتستوضحه وتقلب فيه خواطرك حتى تفرق فى البحث فتقف على مكان الضعف والقوة فيه وتكون حينئذ حرا فى قبوله أو رفضه . وإى خطر يداهم الأمة ان هى فوجئت بأراء جديدة ١٩

« لا مشاحة فى أن كل رأى صائب يبقى رغم انف كل مستهجن له وأن كل رأى فاسد يصفحل ويموت وينسى مهما كان معززا ومهما تمادى صاحبه فى ضلاله وغلا فى جهالته . لا تخف أن عاش الرأى الواهن حقبة من الدهر لأنه يعيش وهو مهدد الى أن يتقلب عليه

الراى الصائب وما الدنيا الا ميدان عراك يتصارع فيها
اصحاب الحقيقة ومجنندو الجهالة والله نصير الحق
فلا يلبث كل ذى صواب أن يفوز ولا يلبث كل ذى خطأ
أن يلوى عنانه ويقصر عن باطله فتظهر الحقيقة ناصعة
للناظرين .

وبالطبع لم تتبع ثورة محمد تيمور فى بناء الجديد
من عزيمة خائفة وارادة مشتتة وآمال تستريح الى ما بين
يديها من أشياء جاهزة ، بل كانت تستقطب اصرار نفس
قوية وحب للمغامرة لا الاستكانة الى واقع يخلق لوجوده
المبررات . يقول فى كلمته « الخوف من الحياة » التى
كتبها فى ليون - ٧ نوفمبر سنة ١٩١٣ - مؤنبا الطلبة
المصريين الذين يدرسون فى الخارج ، على رفضهم
الدراسات العلمية التى ليس لها وظائف « محترمة »
فى مصر ، رغم حاجة البلاد اليها . ومشيرا الى استحواذ
الأجانب على الشركات والبنوك وعدم وجود مصرف مصرى
واحد : ماتت فى نفوسنا عزيمة المخاطرة فى الحياة .
الرجل خلق فى هذه الحياة ليعمل ، فان نجح استحق
الثناء والفخر ، وان خسر كان جزاؤه اللوم وهو فى
الحالتين سعيد لأن التعس هو من قضى حياته دون أن
يملحه أو يلومه أحد .

والسبب وراء هذه الحياة الخائفة كما يراه تيمور،
هو جهل المصرى بشخصيته .. وهذا الجهل « هو الباعث
الأقوى على عدم الاعتماد على النفس وعلى الاتكال على

الغير .. والائكال على الغير يسوق المرء الى هوة الموت
الأدبى التى ترقد فيها النفوس رقدة طويلة لا تستيقظ
بعدها لأى عمل نافع .. (« شخصيتنا » - ١٠ أغسطس
١٩١٨) .

- ٤ -

ان ما يكتبه الفنان فى مرحلة متأخرة من حياته .
لا يمكن أن تنقطع صلته بما كتبه فى اولها . وهكذا نجد
أن منولوجات محمد تيمور تحمل بعض البذور التى آتت
نضجها فى اعماله التالية . فالصديق الذى يخون
صاحبه فى امراته التى تضمنتها مقطوعة « الزوج القاتل »
تظهر بعد ذلك فى مسرحية « الهاوية » ، عندما تقوم
علاقة غرامية بين رتيبة وشفيق صديق زوجها . وكذلك
بطلة قصة منولوج « الوردة الذابلة » الفقيرة التى أحبت
وأحبها شاب ثرى ، يلفظها بعد ذلك ويرفض أن يعترف
بولدها منه أو يساعدها على وجه من وجوه العون .
ويطردها شر طردة من داره .. نجدها فى صورة عكسية
فى مسرحية « العصفور فى القفص » عندما أحب الطالب
حسن بن محمد على الزفتاوى باشا الخادم مرجريت
وحملت منه فطردها الباشا . وأخذت حسنا الشهامة ،
فخرج مع حبيبته من الأسرة وتزوجها .

ويتخذ محمد تيمور أحيانا فى منولوجاته موقفين
متناقضين ، كما فى مقطوعتيه « الزوج القاتل »
و « العفو عند المقدرة » . فالأولى تعرض لشباب أحب

وتزوج من يهوى ، ولكنها لا تحفظ عهده فتخونه مع
صديقه ، فيقرر الثأر لنفسه ويفاجئها فى لحظة غرام
ويقتلها :

لما رأيت دماءها ودماء
تجرى ولست لما أرى أترحم
أيقنت أنى قد شفيت من الهوى
فصرخت صرخة ثائر لا يسدم
لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم !
وإذا تركنا بطل هذه المقطوعة الذى أضرم الثأر نار
القسوة الوحشية فى دمه الى النهاية ، فأننا نجد ابن
المقتول فى المتولوج الثانى يجيب القاتل الى ندمه ويصفح
عنه ويرمى الحنجر من يده :

أذ خسر ما فعل الفتى
العفو عند المقدرة .
فهل يمكن الاعتذار عن هذا التناقض . بأن المؤلف
يعرض لصور مختلفة يعيشها الواقع الذى يتسع
للأضداد جميعا ؟!

ولم يخيب محمد تيمور أمل « الشاعر » فى أن
يجد له مكانا فى منولوجاته أيضا ، فنجد فى مقطوعة
« بين الحياة والموت أو شاعر يتألم » قصة هذا الشاعر
الرقيق الذى تنوشه أحزانه من كل جانب ، فيتعذب .

وتبدأ المقطوعة بهذه الأبيات :

ليلة كلها عناء وهم
وشقاء والقلب منها تعذب
ذقت المصاب كاسا دهاقا
ضاع رشدى فيها ولم الق مهرب
فقواذى من ناره يتلظى
ودموعى من المحاجر تسكب

وقبل أن يعرض لنا بواعث أحزانه .. يقدم لنا
نفسه . فهم يدعونه فتى القريض ، ولكنه ليس شاعرا
مثل الشعراء الآخرين ، يتسول بشعره ويتساقط به
على موائد الكبراء .. فهو لم يسخر فنه على مثل
هذه الأشياء التى تحط بالفن والفنان ، بل انه يلتزم
به خدمة الناس والضعفاء بوجه خاص . ولعل هذا
الالتزام هو الباعث الأول لأشجانه ، فقد تألم قلبه
الرفيق لأحزان الآخرين ومصائبهم :

آه يا قلب قد حملت الرزايا
كيف يحيا يا قلب والدهر قلب

قد وجدت الحياة لا عمل فيها
كل حر فيها شقى معذب
ومن صور هذه الأحزان ، أدمان الناس الخمر ،
والاعيب الغانيات والأعراض التى تمتهن وتشتري بالمال ،

وحقوق اليتيم التى تسلب ، وتسلب الظالمين ، وجبن
النفوس وخورها ، والأنانية الجارفة الى حد الاحتيال
الذى لصقت بهن شريفة مثل الطب والحمامة والقضاة :

فطبيب يبتز مال البرايا
ومحام يشرى وقاض مذبذب

ولست احزانه العامة هى بلواه الوحيدة ، فهناك
ايضا مشاكله الخاصة ، لقد كان يعيش فى قصة حب
عفيف مع فتاة . وما كاد يلوح فى الأفق فتى غنى وسيم
وبمال قد حاز أرفع منصب ، حتى تجاهلك صاحبها
القديم ، وتناسته وداست على قلبه بقسوة ولا مبالاة .
فما فائدة مثل هذا العيش المنقوص ؟ لقد مسم بطلنا
الشاعر الحياة ، ووجد أن الموت أشهى وأطيب . وبشاهد
المتفرج بطله بهم بقتل نفسه بخنجر ، ولكنه لا يستمر فى
محاولته ولا ينساق الى ما تجره اليه لحظات ضعفه :

كيف ارضى بالانتحار وانى
لست يا قلب للنذالة انسب

فالحياة اذ تؤلم ، فهى تسعد ايضا . ان الطبيعة
هى ام الشاعر التى بين احضانها يتيه ويلعب ويستوحىها
غنه ، فكيف يعقها بانتحاره ؟ وتنتهى المقطوعة بهذا
القول :

يا فؤادى دع الهموم فانا
ما خلقنا فى العيش كى نتعذب

قد عجبنا من غدوره وجدير
ياقزادی أنا من الوصل نعجب

ان وجدت الحياة غدرا وظلما
فتحمل لو كنت للصعب تركب

- ٥ -

والجو انفسى لديوان محمد تيمور قائم تحده
الخطوط السوداء ، فما أكثر ذكر الموت ، والقبر ،
والأحزان ، والظلمات ، والحسرات ، والاليف على
الردى ، والتحصير على ما فات ، وصغير الريح ، ونعيب
الغراب ، وكأس الخنظل . وما أكثر ما بدأ مقطوعاته
بمثل هذه الكلمات :

زمن الأتس تولى وانقضى
حاملا ما كان لى من أمل
(مقطوعة : أمس واليوم)
الليل أقبل والمنام حرام
اتنام عين ملؤها الآلام
(مقطوعة : الليل أقبل)

واسرف فى تناول الجانب المظلم من الوجه البشرى ،
نفقوا الأصدقاء ولوم المحب ..

كل شيء حائل عن شكله
تلك فينا سنة للأزل

لذلك كان التفاؤل فى شعر محمد تيمور قليلا بل نادرا ، وكان وقوع القارئ على قصيدة مثل « الصبح أقبل » حدثا غير عدى ! وقول مثل :

قم من سباتك وأنظم الأشعارا
فالصبح أقبل والظلام توارى

الذى بدأ به قصيدته ، نغمة جديدة لا عهد للقارئ بها من قبل ! فقد سبقها قوله فى الصباح أيضا وفى « سلطان الليل » :

لا أرى فى الصبح الا
كل غدار آتيم
وأرى فى الليل سعدى
يحمل الخير العميم

وعن مزاج تيمور هذا .. لنستمع الى صوت محمود تيمور يتحدث عن أخيه فى هذا الجانب . يقول رائد القصة المصرية : أما شعره الوصفى والوجدانى ، فهو شعر رقيق أبدع فيه كل ابداع ، أملاه عليه وجدانه العالى وشعوره الصادق وافرغ فيه حزنا مستفيضا مما يملأ قلبه ، فأتى جميع شعره الا بعض قصائد معدودة .. مصبوغا بلون الحزن تسيل منه الشكوى والآلام .

لم يكن تيمور الفتى الحزين المغموم، بل كان الشاب الضاحك اللاهى الذى لا تفارق التكة فيه ، حديثه ابتسامة ساحرة شهية تأخذ بمجامع القلوب . ولكن

تيمور الذى كان يجالس الناس ويسامرهم ويضاحكهم
بحديته الطلى الساحر لم يكن الا الفتى المتألم ، الكاره
للحياة ، الواجد على الدنيا حينما يأتيه وحى الشعر
الجليل . كانت له نفس باطنة خفية لم تكن تظهر الا اذا
كان منفردا ينظم عواطفه فى قصائده ويسكب نفسه
على قرطاسه . ولما تسمع من معظم شعره نفمة مبللة
بالدموع هى رنين اوتار قلبه المتوجع . ولا ريب فى أن
هذا الحزن الذى كان يشعر به تيمور ويظهره دائما فى نظمه
كان حزنا خلقيا ، وليس عرضيا سببته بعض الظروف .

وظاهرة هامة فى كتابات محمد تيمور تسترعى
الانتباه ، وهى شحوب الجانب السياسى أو الوطنى
« المباشر » شحوبا يكاد يرديه ! .. ولا يناسبه أبدا
وجود قوات بريطانية تحتل مصر لا فى الصحراء وعلى ضفة
القناة ، بل تتخذ ثكناتها فى أهم مواقع القاهرة وعواصم
المحافظات ، ويعربد جنودها ليل نهار فى الشوارع
والبيادين . يلاحظ القارىء اذن ان شاعره لا يذكر
الاستعمار الانجليزى بخير أو شر ، وكأنه وباء يكفى
مجرد ذكر اسمه - أو كتابته - لينتقل .. كما يتوهم
المفهوم الشعبى ! وتعمظ الدهشة اذا تذكرنا ان هذه
الفترة استوعبت انفجارا جماهيريا عظيما هو ثورة
١٩١٩ ، التى الهبت طوائف الشعب جميعا بأجياله
وأجناسه ، وهى تندفع مقاومة جيروت الاستعمار وهو
فى أقوى سلطانه واستبداده . فما وراء هذا الموقف الذى

يبدو أيضا مناقضا لدعوة تيمور الوطنية « غير المباشرة »
فى سبيل فكر وأدب مصرى !؟

التفسير المستشف من تكوين فناننا نفسه ، يعكس
عدة أشياء ، هى : الحدود التى يقف عندها تمرد تيمور
على طبقته الارستقراطية ، وقدرته على الاندفاع فى هذا
الاتجاه ، وما يكن من حب وتبجيل لأبيه العلامة أحمد
تيمور باشا ، الذى يحزنه بدرجة دامية أن يتمادى
ابنه فى تجاوزه لتقاليد المجتمع الذى كان يرى فى الخطوة
أو الأعمال التى قام بها محمد خروجاً وقحاً على ما ارتضى
هذا المجتمع لنفسه من مفاهيم . وكذلك عدم قدرة صاحبنا
أو استساغته - سواء - لأسلوب الغاية التى تبرر
الوسيلة . . اذ لا قبل له بدخول الممارك والشد والجذب
والمناورة وتلقى الرذاذ .

والأمر لا يكاد يختلف الا قليلا ، اذا نظرنا فى نشر
تيمور . . فذكر الاستعمار يجىء على استحياء شديد
وكانه يخجل من ظهوره . . فهو يضع على وجهه نقابا
كثيفا حتى لا يكتشف بسهولة وتختلف فيه الظنون !
وهكذا بدا مع قلته فى صورة غير صريحة ، تحتاج من
الملتقى انتباهها زائداً ليدرك أنه هو وأن المؤلف يعنى
به الاحتلال ! جاء ذلك مثلاً ومحمد تيمور يتحدث عن
« العام الجديد » وما تميزت به تلك السنة - ١٩٢٠ -
من اتحاد القلوب وتصافى النفوس والإيمان بالشخصية
المصرية ويقول : « . . ذلك الماضى الأسود الذى كنا ننام

فيه على فراش من حرير خبثوا لنا فيه الشوك ، والذي كنا نشرب فيه كأسا من العسل خلطوا لنا فيه السم .
عشنا حقبة من الدهر ونحن على هذا الحال لا يخرج أملنا عن دائرة حاجاتنا الشخصية ، لهذا لم نعرف غير الفشل فى جميع مشروعاتنا ولهذا سرنا بأنفسنا الى حافة الهاوية تلك الهاوية العميقة التى تعوت فيها الشخصية بعد ان كانت يانعة زاهرة .

... أما الآن فقد اعتنقنا على أنفسنا وتأخينا بعد أن تصافت قلوبنا ، وعرفنا ان الألم الذى يصيب المصرى فى أى بلد من بلاد الله يهتز نه فؤاد المصرى فى أى بلد آخر . اليوم عرفنا الأمل الكبير ذلك الأمل الذى يرتكز على الاعتماد على النفس وعلى الثبات لهذا تجدنا سائرين فى طريق هذا الأمل ونحن واثقون من الفوز والنجاح وكيف لا ننجح ولا نفوز وقد قادتنا شخصيتنا فى هذا الطريق .. (« وميض الروح » - ط ١ - ص ١٨٢) .

وفى مقال آخر يكتب .. ونسأل الله أن يبارك الحركة المصرية ويمدها بروح من عنده ليظهر الحق واضحا جليا وينقضى عهد الأكاذيب والألاعيب السياسية وتنال مصر استقلالها التام .. (كتبت هذه المقالة « الوطن » فى وقت احتفال المصريين بعيد الاستقلال الموافق ١٣ نوفمبر سنة ١٩١٩) .

وهكذا ابتعد محمد تيمور عن السياسة وتباتها

الصريحة ، من انجليز وسلاطان والمراء وأسرة محمد
على وباشوات واقطاع ، مقتصرًا على القضايا الاجتماعية
والموضوعات ذات الصلة القومية مثل ٠٠ الأهرام ٠٠٠
وخاصة الأكبر منها بالذات ، الذي تناوله في انتاجه
المختلف أكثر من مرة ٠٠ فقد بلور فيه ما يمكنه من حب
لبله ٠ وكان مثل هذا الموضوع ، وسيلة الأدب المثلى
في ذلك الحين لعرض أمجادنا القديمة وحث الهمم
على الاقتداء بأصحابها ، وبدء صفحة جديدة تنقلنا
الى العصر الحديث اقوياء أحرارا .

تبدأ قصيدته « الهرم الأكبر » بهذه الكلمات :

متكد الحظ كثير الجلد
يخاله الرائي خيال الأبد

والسبب ما ابتلى به قومه من ضعف ، وما أضاعه
ابناؤه من مجد عزيز ٠٠ والهرم كتاب تاريخ يعكس
ماضيها الرائع ويحفزنا أن ننهج مثله والشاعر وهو
يشير الى المجد القديم ، لا يقف عنده ولا يجعله حائط
مبكي ، بل يصرخ فيمن رقد :

من نام عن نيل الصلا ما ارتقى
ومن مشى في الأرض سعيا وجد
وصاحب الهمة يصلو بها
وكل كسلان عدو الد

ونعثر في غير هذه القصيدة من ألوان أشعار محمد
تيمور على مقطوعة أخرى من الشعر المنثور بعنوان «الهرم
الأكبر» أيضا. وإذا كانت الأولى تسير على النهج التقليدي
فإن الثانية ذات مزاج رومانسي غارق . ورغم ذلك فإن
هذا المزاج لم يفسد من وضوح الرؤية ، وبدأ الغرض
الوطني أيضا واضحا كل الوضوح . فإذا كان ينشد :

« في سفحه تشعر النفس بالهبة والحزن »

هناك تذهب الأم الثكلى لتندب أولادها .

وهناك يذهب العاشق ليبكى عشيقته .

فانه يقول أيضا : وهناك يجلس الشاعر على صخر
أصم يذكر مجد بلاده الضائع ، ثم يفقب متغنيا
بلحن بلاده :

منه تستمد أنفوس المجاهدين

ومنه ينبثق على مصر في جنح الليل

شعاع الأمل .

هو كتاب الوطنية .

على صفحاته الأولى كتبت الحقيقة

من ذهب : مصر للمصريين .

بقي أن نعرف أن هذه المقطوعة الأخيرة ، نشرت في

١٣ نوفمبر سنة ١٩١٩ - عيد الاستقلال القديم .

وكان محمد تيمور مقلا في شعر الاخوانيات الى
درجة مسرفة . . فليس في ديوانه كله الا قصيدة
واحدة في هذا المجال ، وهي « اعتذار » أرسلها الشاعر
من الاسكندرية الى صديق في القاهرة ، يعتذر عن تلكته
في مراسلته . فيشير الى حفاظ الآخر للود في غيبته ،
وأنة الذي علم قلبه الوفاء وكان عوناً له في كربته :

وكم تشاكينا الهوى في الدجى
وليس غير اليأس من منصت

وانه لم ينس أيامها الحلوة ، وكأنها والسعد
من حولها أنغام بيض الحور في الجنة . وفي خاتمها
يكرر اعتذاره لصديقه الذي لا يمكن أن ينمض الطرف
عن صحبته ، فهو من قومه ومن أسرته .

ولا تأتي أهمية هذه القصيدة من أنها من الشعر
الجيد لأديبنا فحسب ، بل لأنها تكشف في لحظة نادرة
عن الطبيعة الحقيقية لهذا الشاعر ، بعيدا عما يصطنعه
دائما في نظمه من أسلوب رومانسي ، يفسد الأمر بينه
وبين اعطاء صورة دقيقة عن تكوينه ومزاجه الاصيلين ،
وعن رسم ملامح واقعية لمحمد تيمور في حياته الواقعية .
ولكنه في قصيدته الاخوانية هذه ، يفك الحصار الذي
فرضه على نفسه . . فيبدو على سجيته في توازن نفسي
مقبول . هذا اللون من التوازن الذي تضطربنا اليه الحياة
مهما بلغنا من حدة . فنحن نقف ربما لأول مرة ، على

هذا الجانب الذى لا يكاد يصوره صاحبنا فى شعره ، لأنه يعتمد الى تجاهله تماما ٠٠ وهو الجانب المرح فى حياته ، والصورة المشرقة التى يطالع بها الناس وأقرب الناس اليه ٠ وكيف يضحك ويلعب هائثا سعيدا ! حتى ان كلماته المعهودة عن الحب الفاشل ، بعدت هنا عن التوتر المتشنج أو ما يمكن أن يعد كذلك ٠ وتحولت الى نغمة هادئة اقترب منها القارئ أكثر مما فعل ، والشاعر يقيد تجربته فى قلبه التقليدى المستعار من خارجه ٠ (انظر ص ١٢٩ - ١٣١ -) مؤلفات محمد تيمور ج ١ ط (١) ٠

ومن المقطوعات الجيدة فى ديوان تيمور « ليلة - أخاف - شجرة على شفا الموت » ٠٠ وتتميز الأخيرة بتشبيهااتها الممتازة ولساتها الموحية ٠٠ فالأوراق آمال صب يائس والساق تحسبها جبين العابس ، وسوادها من قتام الفقير ٠ ويقابل بين ماضيها المشرق وحاضرها البائس ، فهي اليوم مهجورة مستوحشة وكان الطير خير مؤنس ٠ ثم يذكر حفيفها وكيف كان نغما للحبيب الهامس ، فتبدل هذا كله ٠٠ النخ ٠

وإذ يحاول محمد تيمور أن يسبق عصره ، فيطالبه بالأشكال الفنية الجديدة التى لا تراث لها عندنا ، ليثرى بها آدابنا وفنوننا الحديثة ٠٠ فإنه من ناحية أخرى يعمل على أن تحمل هذه الأشكال الجديدة ، مضامين جديدة كذلك ومتطورة ، وإن بدا هذا أوضح ما يكون

فى مسرحياته مثلا ، فلا يخلو منه شعره أيضا فى قليل
من الاحيان . فهو فى قصيدته عن « خوفو فرعون مصر »
لا يتابع التيار السائد فيهدف للفراعين فى كل أعمالهم
ممجدا خطواتهم جميعا ، بل يلتفت الى ما شاب تاريخهم
من أعمال قاسية ظالمة واستبداد بالشعب . وشاعرنا
يصور فرعون فى حياته وموته ، ويصفه بأنه كان ينظر الى
الأكوان نظرة معتدة ، ويخشاه كل مسود .. حتى لكان
الأرواح حوله سجد ، وما كانت الأرواح قبل بسجد .
يعز ويل ، يحيى ويميت ، يعامل شعبه كالسائمة ،
بأمرهم فيطيعون :

بنى لك أهراما كأن صخورها
سحائف فيها الظلم أكبر مشهد
بناها بلا أجر سوى الجهد والطوى
ورويتها من دمعنة المتجدد
كان العذارى حول أهرامك التى
بنيت ، قرابين تساق لمعبود
وما النيل الا دمعهن جرت به
مطامع ذى بطش به الظلم يقتدى

وعندما يموت يهنا الناس ، وهو - أى الشعب -
يهلل جذلاتا ويهتز ضاحكا ، ولولا جلال الموت هزك
باليد ! (ص ١١٦ - ط) . ولا يقف محمد تيمور عند
محاسبة فرعون فحسب ، بل يحمل على المصريين كذلك

.. فقد سكنوا الى الضيم ورضوا اللل واستكانوا الى
الهوان ودكتاتورية الحاكم :

وقومك يا فرعون حولك خشع
تمائيل لم تثار ولم تتوعد
وعلى عكس القصيدة الفاتنة ، يكتب محمد تيمور
قصيدته عن انتحار كليوباترا باسم « النهاية » ، وهو
ينحو فيها منحى تقليديا لا ابتكار فيه ولا تجديد . فالملكة
المصرية فى هذه اللحظة الأخيرة خائفة مذعورة تسلم
للشك فى النصر قلبا هالعا ، فهو من اظفاره لا يسلم . وهى
لا تخاف الموت بعد انتحار أنطونيوس ، هذا الصانع للحب
الذى لا يرعى سوى عهده ، ذاك الاثيم المجرم . والشاعر
العاطفى لا ينسى فى هذا الموقف أن أنطونيوس خان روما
مستبدا ناسيا ، ولكن « ركن الحق لا ينهدم » ، ونفس
القسوة يقسو بها على كليوباترا :

وجمال العهر ماضى ذاهب
وجمال الطهر لا ينعدم

وفى بعض الاحيان ، يتخذ محمد تيمور وجهة أخرى
فى شعره ، ينكر ملامحه التى عرفها القارىء من قبل فى
مسرحياته مثلا . فما أكثر ما عكس الديوان قوله « يا سعد
من يهديه الاستسلام ، .. وهى نغمة شاذة تبدو نشازا
من نائرننا الذى يرفض أوضاعا كثيرة ، عاملا على تغييرها
يايمان فى أدبنا وفننا . ولا يمكن أن يعطل وجود هذه

الروح المستسلمة في شعره ، بأنها بعض لحظات الضعف
 البشرى . . لأنها تظلل عددا غير قليل من صفحات
 الديوان . وكذلك لا يمكننا الاطمئنان الى قول محمود
 تيمور عن أخيه في مقدمة « وميض الروح » ، أنه كان
 يقصر شعره على عواطفه الشخصية وأنه أصدق في
 الترجمة عن صاحبه . . فلم يكن محمد تيمور يهزل في
 سائر ألوان إنتاجه . ولأن معنى هذا لو صدقناه ، الغاء
 كل إنتاج محمد تيمور الذي به وحده احتل مكانه المرموق
 في آدابنا وفنوننا الحديثة !

ومن اللمسات الباهتة في ديوان تيمور ، ما يعكسه
 قبلا تأثيره بغيره من الشعراء ، مثل اسماعيل صبرى في
 قصيدته المعروفة عن التلief على الموت يقول محمد تيمور
 في « ظلام النفس » :

أسرع وخذ روحي ولا
 ترحم فليس لدى صبر

ياموت لا ترحم شبا
 بى أنه والله مر

أو تأثيره بشوقي ، اذ ينشد تيمور في قصيدته
 « الظبي النافر » :

مال عنى ومضى
 غاضبا ظبى الغضا

ومن تشبيهات شاعرنا غير المستساغة ، قوله عن
لقيط فوق الثرى :

كانه من حسنه وردة

ترشقها الحسناء بين النهود

ومن استهلالاته الجامدة التقريرية ، ما بدأ به مقطوعة
(القلب) :

موضع الوجدان فى أجسامنا

ودليل للزايا والنعم

كما يبدو شعر المترجم له فى بعض الاحايين ، سطحيا
لا عمق فيه ، كما فى حديثه عن الحب :

قد لامنى قومي على حبها

واللوم لا يجدى ولا ينفع

يرموننى بالضعف لكنهم

لم يجرعوا الكأس التى أجرع

وما دروا أن الهوى قاهر

قضاؤه فى الناس لا يدفع

● تاريخ التمثيل

مع أن مسرحيات محمد تيمور هي فنه القولى الأول، الذى يستأهل المزيد من الاهتمام والدراسة ، إلا أن هذا لا يعنى تجاهل أعماله الأخرى ، فلها خطرها هي أيضا . . . فى الإلمام بشخصية فناننا وتكوينه ومناحي تفكيره ومفاهيمه . وهكذا يكون من الضرورى أن نلتقى أيضا بمقالاته التى كتبها عن « تاريخ التمثيل » ، و « التمثيل الفنى واللافنى » . . . والتى جاءت فى كتابه « حياتنا التمثيلية » ، رغم أن مرور أكثر من خمسين سنة على كتابتها ، يجعلها تبدو أولية وغير عميقة . . . لكنها فى الواقع غير ذلك ، إذ تدل على ثقافة واسعة والإلمام عريض بما تتناول والتخطيط لأشياء لا يزال بعضها ينقصنا الى اليوم ! والدراسة الأولى التى تقع فى خمسة فصول ، تؤرخ للمسرح فى فرنسا ومصر . يتناول الفصل الأول منها وهو

« منشأ التمثيل في فرنسا » حالة المسرح الفرنسي على عهد كاتبها بباريس ، فيذكر ألوانه ومسارحه وأشهرها . ويتحدث عن مقام كتاب المسرح ، فيذكر أنهم لا يقلون عن الوزراء « فاليهم يرحل مديرو الدور التمثيلية ولهم حق السيطرة على التجارب وانتخاب الممثلين الأكفاء لرواياتهم » . كما يلتفت الى علاقة الصحافة بالمسرح ، فلهذا الفن مجلاته الخاصة كما له أبوابه الثابتة في الصحف الأخرى . ولا ينسى الناقد محمد تيمور ، النقد واختلافه في فرنسا عنه في مصر ، فالنقاد لا يتعرضون للشخصيات وهم في ديارهم مبجلون محترمون !

وينتقل كاتبنا من المسرح الفرنسي المعاصر الى المسرح الفرنسي القديم ، حين نشأ في أحضان الكنيسة التي استغلت تأثر المصلين بالمحاورات الدينية التي كانت تلقى بلهجة تمثيلية ، في اقتباس بعض قصص الكتاب المقدس ، ومحاولة تمثيلها بين جدران الكنيسة . وهو ما عرف بالدرامة الدينية « درام ليترجيك » . وعندما بدأت تتشكل اللغة الفرنسية ، تحولت لفة هذه القصص الممثلة باللاتينية الى هذه اللغة التي بدأت عامية يتكلمها سواد الشعب . وتقدم هذا المسرح البدائي خطوة أخرى ، عندما انتقل من داخل الكنيسة الى الساحة التي امامها ، وبذلك تحرر قليلا من سلطان الدين . أو بمعنى آخر لم يعد شبيها خاصا بالكنيسة ملحقا بها تابعا لها ، تسيطر عليه تماما وتدخل في كل كبيرة وصغيرة في عمله . بل أخذ الفن

بحذر شديد وتقدم جد بطيء ، في اضماء بعض ملامحه على هذه الأعمال . وخاصة عندما كانت تشمل « بعض مشاهد تمثيلية درامية كمشهد أغواء الشيطان لحواء ، ونرى أيضا بعض هذه الأشخاص محللا تحليلا يقرب من الحقيقة فشخص الشيطان وشخص حواء قد حللت أخلاقيهما تحليلا يدفع بنا لأن نقول ان التمثيل الحقيقي كانت تتمخض به الأيام في ذلك العهد » . . أى فى القرن الثانى عشر . .

وفى القرنين التاليين الثالث عشر والرابع عشر تقدمت الدراما الفرنسية ، كما تعكسها مؤلفات جان بوديل داراس فى مثل « القديس نيقولا » ، أو ريبتوف فى « معجزة تيوفيل » . الأولى تصف معارك الصليبيين فى شعر جيد متحمس ، واتبعها صاحبها مشاهد مضحكة عن تبذل مواطنيه فى الحانات . والثانية بطلها تيوفيل الراهب الطموح الذى عاش فى القرن السادس ، والذى هدته العذراء بعد أن باع نفسه للشيطان كما تقول الأساطير .

وينشط المسرح الفرنسى فى القرن الخامس عشر ، اذ ينشأ نوع جديد من المسرحيات أطلق عليه المؤلفون اسم ليمسيتر « أسرار الدين » ، وما « الميسيتير » الا حادثة من حوادث الكتاب المقدس أو من حوادث القديسين ، ينظهما المؤلف ويقسمها الى محاورات متعددة ، تمثل فى عدة أيام . وتبدأ بمونولوج يشرح موضوع المسرحية ، ويطلب من المتفرجين الاصفاء للتمثيل ، وتختتم بالصلاة . ويعرض محمد تيمور لأسلوب اختيار الممثلين ، فيقول : لم يتكون

فى ذلك العهد جوق يحترف التمثيل فكانوا اذا ارادوا تمثيل رواية اطلقوا فى المدينة مناديا ينادى الناس فيهرع رجال الدين والاشراف والسوقة الى الساحة العمومية ويتقدم منهم من يجد فى نفسه الكفاءة لتمثيل دور من الأدوار حاملا معه ملابس دوره بعد أن يشتريها من حر ماله ! . واستمر هذا الوضع . حتى تكونت أول فرقة وهى « ليكو نفريد دى لابسيون » ، ومثلت فى بلدة سان موليفوسيه . وفى عام ١٤٠٢ أصدر شارل السادس قرارا ملكيا بالاعتراف بهذه الفرقة . فكان هذا بمثابة نقلة جديدة للمسرح الفرنسى ، واذ بدأت شخصيته تبتلور . . حاول أن يفتح مجلات أخرى . . ولذلك ترك الساحة الكنسية الى قصور الملوك والاشراف . ثم يصدر البرلمان فى عام ١٥٤٨ قرارا بايقاف هذا النوع من التمثيل « روايات الميسيتير » ، وكانت قد أدت دورها مفسدة الطريق لمرحلة أخرى .

وفى فصل آخر بعنوان « الكوميدي » ، يعرض محمد تيمور لهذا اللون ، من القرن الثانى عشر الى الخامس عشر . . مختارا التفسير الذى يقول ان الكوميديا لم تنشأ فى رحاب الكنيسة كالدراما . ثم يفصل حديثه عنها منذ القرن الخامس عشر ، لأن المراجع كم' يقول تهمل القرون السابقة . ويذكر أول نص كوميدى وهو « لوجودى لافولييه » لادم دى لاهال ، الذى يصور البخل والبخلاء . ويصل الى اهتمام فيليب الجميل بجماعة « الباسوش »

الكوميديّة وغيرها من الفرق ، ويقسم مسرحياتها الى ثلاثة أقسام :

١ - « الفارس » La farce : ويعرفه بأنه : نوع من الروايات لا يتوخى فيه المؤلف غير اضحاك جمهوره فان ساقته الصدفة لأن يضع في روايته بعض الغلطات والعبر كان ذلك عن غير عمد « . مثل « المحامي باتلان » و « باتلان الجديد » .

٢ - « الموراليته » La moralité : رواية هزلية يتعمد المؤلف أن يدرس فيها العظائم والعبر وأن يكثر من الاستعارات الى أن يسأم الجمهور رؤية روايته . فترى على المسرح اشخاصا كلها وهمية كشخص الايمان والحسنة والتوبة والكفر . الخ ، مثل « الرجل الطيب والرجل الرديء » .

٣ - « السوتي » La sotie : رواية هزلية يتعمد المؤلف فيها نقد المسائل الاجتماعيّة والسياسية ، مثل « ليموند ، أبوس ، ليه سو » .

ثم ينتقل محمد تيمور في فصل ثال ، الى تناول التراجيديد في القرن السادس عشر ، ثم يذكر أول تراجيديا فرنسية وهي « كليوبطرة » لجوديل . وكيف ارتقت على يد روبير جارينيه (١٥٣٥ - ١٦٠١) وانطوان دي مونتكريان (١٥٧٥ - ١٦٢١) .

وفى فصل آخر يتحدث عن مراحل أخرى فى حياة الكوميدي ، وما أدخله جوديل ولا ريفى ، من ألوان التعديل التى مهلت السبيل لمن جاء بعدهما مثل مولير فى خطوات أعظم وأبعد مدى .

- ٦ -

واذ تناول المؤلف نشأة المسرح فى فرنسا ، فى هذه الخطوط التى ذكرنا .٠٠ فانه يعرض بعد ذلك لمنشأ التمثيل فى مصر .٠٠ ويعترف للسوريين بريادتهم فى هذا المجال ، ويذكر أسماء النقاش وأديب اسحاق والخياط والقباني بتقدير كبير . ولا يقلل من الدور الذى لعبوه ، ولا يتجاهل الصعوبات والمشاق التى لاقوها ، وان كان فى الوقت نفسه يذكر لهم « ركافة أسلوبهم وتعصدهم السجع المل فى رواياتهم ، بل دع عنك مجموعة رواياتهم التى عفت آثارها ولم يبق منها الا نذر يسير غير صالح للتمثيل أو المطالعة » .

هذا ما يعمده محمد تيمور الطور الأول فى نشأة مسرحنا ، أما طوره الثانى فهو اشتغال الشيخ سلامة حجازى بالتمثيل ، وما تميز به عهده من ارتقاء أسلوب العربى الذين ترجموا لشكسبير وهيجو وكورنيل وديماس الكبير . أما الطور الثالث فيتصل بسلامة حجازى أيضا ، ولكن بعد انفصاله عن اسكندر فرح وتمثيله على مسرح دار التمثيل العربى . والرابع يبدأ بعودة جورج أبيض من بعثته فى الخارج .

ومؤلفنا لا يقتصر على تحديد الأطوار فحسب ، بل يحلل كل واحد منها . فهو يرى : « أن التمثيل لم ينجح في الطور الأول الا لكونه شيئاً جديداً لم تره العيون من قبل أما في الطور الثاني فكان نجاحه من أجل الالحن . وفي الطور الثالث من أجل الالحن وجمال المناظر والملابس وأما الطور الرابع طور الفن الصحيح فتحن فيه أقرب الى الفشل منا الى النجاح » .

ثم ينتقل بعد ذلك الى ذكر دور نجيب الريحاني وعلى الكسار في افساد الأذواق ، بأعمالهما التي لا يمكن عدّها من الفن في شيء ، وانما هي مشاهد مفككة العرى مشوهة التأليف ، تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة . ويفسر كاتبنا اقبال الجمهور على هذا اللون برغبته في الترفيه « وقضاء ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان » ويلمح القارئ حسرة محمد تيمور اذ تجاهل هو وغيره من المثقفين ، خطراً ما يقدمه الريحاني والكسار منذ البداية ، حتى استفحل الأمر ، وكان يجب أن يحاربه بكل وسيلة مشروعة ، كما يعترف في هذا المقال .

والحل الذي يراه ، هو الاستعانة باقبال الجمهور على المسرحيين السابقين لحمل صاحبيهما على تطعيم عمليهما بقليل من الفن ، ويتحدث عن لذة التوضيحية التي تعادل لذة النجاح !! وما أكثر أوهام الفنانين الأصلاء مثل محمد تيمور !!

التمثيل الفنى واللافنى

ويكتب محمد تيمور مجموعة أخرى من الدراسات هي « التمثيل الفنى واللافنى » ، تشتمل على هذه الفصول القصار : التمثيل الفنى واللافنى ، التمثيل الفنى ، أنواع الروايات الفنية ، أنواع التمثيل الفنى ، أنواع التمثيل اللافنى ، أسباب نجاح التمثيل اللافنى .

فى الفصل الأول يتحدث عن تقهقر التمثيل الفنى أمام اللا فنى، ويعرض لمظاهره الدالة ، قال الفرق الجديدة تختفى أو تنحل أو تقادر مصر ٠٠ فجورج أبيض يذهب الى الشام ويفكر فى الا يحضر الى مصر الا كل شتاء ! وعبد الرحمن رشدى يترك القاهرة الى الأقاليم ، ويعول على ترك التمثيل والعودة الى المحاماة ! وعكاشة يعد العدة لتكوين فرقة جديدة . وعزيز عيد استكان الى الخمول ! ولم يقتصر الأمر فى نكبة التمثيل على أصحاب الفرق ، بل تعداه الى الممثلين المثقفين أيضا ، الذين تركوه الى وظائفهم ٠٠ فزكى طليمات عمل فى مصلحة وقاية الحيوانات ! ومحمد عبد القدوس فى وزارة الأشغال ٠٠ الخ ! على حين نجد المسارح غير الفنية، مثل الكسار والريحانى وشرفنطخ ٠٠ عامرة مكسوسة بالمتفرجين !

وفى الفصل الثانى يحاول المؤلف أن يعرف التمثيل الفنى والشروط الواجب توافرها فى الكتابة له ، من تحليل أخلاق الشخصيات ، والمحلية ، والحركة ، وتناول

ما يستهوى الكاتب ، وعدم اقحام الأجساد العسارية
 والمفاجآت الصارخة بلا مبرر . ويتناول محمد تيمور في
 الفصل الثالث ، المسرحيات - أو الروايات كما يطلق
 عليها - الفنية ، ويقسمها الى قسمين ، عام وخاص .
 ويعنى بالأولى العالمية التى يشترك الناس جميعا فى
 التأثير بها ، لأنها تخلص للانسان فى كل زمان ومكان مثل
 « هوراس » لكورنيل . أما الثانية فمحليتها الشديدة
 تنأى بها عن الانتشار السابق كما فى « النساء العالمات »
 لموليير ! ويبدو أن المؤلف أحس بصرامته الشديدة وضيق
 مقياسه فى عرض هذين اللونين ، فاعترف أن تقسيمه هذا
 « لا يشفى الغلة » !

ويلتفت أديبنا فى الفصل التالى ، وهو عن أنواع
 التمثيل الفنى ، الى وحدة الزمان والمكان والحادث
 ويحاول محمد تيمور أن يفسر هذه الأشياء التى كانت تبدو
 ذاك من قبيل المعميات . ويحس قارئ هذه الأيام بجهد
 الكاتب فى شرحها ، كما فى هذه الكلمات عن وحدة الزمن
 . . « فأول شرط اشتراطوه هو وحدة الزمان أى أن حادثة
 الرواية لا يزيد زمن وقوعها عن أربع وعشرين ساعة وذلك
 ليحفظوا قوة تأثير الحادثة على المسرح ، لأنهم كانوا
 يعتقدون أنهم لو أطلقوا للكاتب العنان وكتب روايته فى
 مدة تزيد عن الوقت المحدد ضاع تأثير الحادثة لطول الزمن
 ولا أقصد بذلك أن زمن تمثيل الرواية على المسرح يكون

أربعا وعشرين ساعة ولكنى أقصد أن حادثة الرواية يكون حدوثها في ذلك الزمن - .

ويتحدث عن كتاب التراجيدى والقيود التى رسفوا فيها ، وثورة فيكتور هيجو عليهم بعد ذلك ، وظهور الكوميديا الأخلاقية التى تتفجر روح المرح فيها من داخل الأحداث نفسها ، وما أنبثق من هذا النوع الكوميدي من ألوان درامية وتاريخية ..

وفى الفصل التالى يعرض لأنواع التمثيل اللافنى ، ويعده أربعة ألوان : الميلودرام - الجرائد جينول - الفودفيل - الريفو . ويعرف كل واحد منها ، مختارا تطبيقاته عليها من المسرح المصرى .. على عكس الفصل السابق الذى مثل فيه مسرحيات فرنسية ، وكأنه لا يجد فى مسرحنا اذ ذاك ما يعينه أو يغنيه عن تلمس النماذج من الخارج !

ثم يتحدث عن أسباب تدهور التمثيل الفنى - وان كان هذا الحديث أقرب الى الفصل الثانى أو الرابع - فيرجعه الى ثلاثة أسباب : استعارة مسرحيات لا تعكس بيئتنا أو واقعنا ، وسوء ادارة الفرق التمثيلية ، وجهل الجمهور الفنى . وفى الفصل الأخير من « التمثيل الفنى واللافنى » يعرض المؤلف لأسباب نجاح التمثيل اللافنى . فيرى أن اتفاق أصحاب هذا التمثيل لعلهم ، وإخراجه فى صورة باذخة ، ووقوفهم على ما يطلبه الجمهور اللاهى ،

هى العوامل الرئيسية لنجاح هذا اللون من التمثيل .
والعلاج الذى يصل اليه محمد تيمور - ويكرره دائما -
هو مطالبة أصحاب هذه الفرق ، بتغيير لونهم شيئا فشيئا
حتى يرتقوا بذوق الجمهور ، ويقدموا اليه فنا حقيقيا .
يقول : « انه من واجبنا أن نطالب مديري الأجواق اللافنية
أن يبذلوا فى رواياتهم قليلا الى أن يصلوا تدريجيا الى
الفن .. » !!

● محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية

ويشترك فى وضـح الجزء أو الكتاب الثالث من « حياتنا التمثيلية » ، المعروف باسم « محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية » ، كل من القاص والناقد محمد تيمور ! فهو قصة نقدية أو نقد بأسلوب قصصى • شخصية الراوى فيه هى أديبنا نفسه باسمه ورسـمه ! لقد استعان تيمور بموهبته القصصية لرسم ملامح أبطاله باتقان وعمق وتركيز ، حتى بالنسبة للشخصيات الثانوية التى يمر ذكرها مرأ سريعا • وتجيء هذه القصة أو هذا النقد فى صورة حلم رآه كاتبنا – والحلم من أول الأساليب التى استخدمها الفن لتجسيد الواقع المتخيل وتقريبه – وتبدأ الأحداث بالتقاء الراوى فى شارع عماد الدين حيث كانت تتجمع فيه معظم مسارح القاهرة فى العشرينات ، بائنين من الممثلين الراحلين هما محمود حبيب وأحمد أبو العدل،

ويخبراه بأنهما جاءا من الآخرة خصيصا لشيء طالما تمنياه
وهذا اليه غيرهما أيضا ، وهو محاكمة مؤلفي الروايات
التمثيلية أي المسرحيات على ما جنت أيديهم وما أساءوا به
الى الفن . ويعرضا على راوينا حضورها ، حيث تعقد
المحاكمة فى دار الأوبرا السلطانية ، فيقبل .. ويذهبوا
جميعا .

ويصور الراوى الفنانين الذين امتلأت بهم القاعة .
وقضاة الجلسة الخمسة وهم ، شكسبير ، ومولير ،
وكورنيل ، وجوته ، وراسين ! اما وكيل النائب العام
فهو ادمون روستان . والمؤلفون المتهمون هم : فرج
أنطون ، لطفى جمعه ، ابراهيم رمزي ، حسين رمزي ،
محمد تيمور ، الدكتور عبد السلام ، عباس علام ،
أمين صدقى ، بديع خيرى ، نجيب الريحانى ، عبد الحليم
دولار ، اسماعيل وهبى ، حامد الصعيدى ، خليل مطران ،
اندراوس حنا ، فؤاد سليم ، عباس حافظ .

وتبدأ المحاكمة بفرح أنطون ، ويسأله رئيس
الجلسة - شكسبير - الأسئلة التقليدية عن اسمه
وجنسيته وصناعته ، فيجيب ويقول عن الأخيرة .. انه
كان فى الزمان الغابر صاحب مجلة «الجامعة» رحمة الله
عليها ، وهو الآن مؤلف ومعرب ومقتبس . ويحلف المتهم
اليمن التمثيلية « أقسم بالفن التمثيلى والتأليف التمثيلى
والتعريب التمثيلى والمسرح التمثيلى والمناظر التمثيلية وكل
ما تحتويه لفظة تمثيل ، انى لا أقول الا الصديق .
ويجابه الرئيس بعريضة الاتهام ، فاذا بها تحمل أربع

تهم : الأولى ، ادخل الى مصر طريقة عجيبة فى الاعلانات
هى أقرب الى البلف والضحك على الذقون منها الى الحقيقة
الفنية ، مثل « التخت الأعظم المكون من ١٥ عودا و ١٢
كمنجة و ١٠٠ رق و ٩٠٠ صغار » ! أو « الضحك اللطيف
الخفيف الظريف العفيف النظيف الذى يملأ الرواية من
أولها الى آخرها » !

ثم تعرض النيابة ما عندها من أقوال ، فتعترف بما
اداه فرح انطون للثقافة والقصة عندما كان يخرج مجلة
« الجامعة » . وبعد أن كتب مسرحياته مثل « مصر
الجديدة » أو « صلاح الدين ومملكة أورشليم » ، عمد
الى اقتباس مسرحيات رخيصة فى أسلوب رخيص ، يختلط
فيه الفصيح المتكلف بالدارج المخروق فى ابتذاله ، وألف
الأغاني الشعرية بأسلوب نثرى يمجّه الذوق السليم . .
وهذا لعجزه عن نظم نصف بيت من الشعر ! ويدافع المتهم
عن نفسه . . فيفند التهمة الأولى بأن أسلوب الاعلانات
هذا . . أتى به من أمريكا بعد رحلته اليها ، فهى بضاعة
أمريكية من بلد العالم والعرفان والمحافظة على الوقت . .
أما بالنسبة الى التهمة الثانية ، فهو حقيقة بعيد عن الشعر
كبعده عن الأدب والتمثيل والصحافة ! والاتهام الثالث
سببه ، انه كان يعمل اذ ذاك فى فرقة منيرة المهديّة ذات
الطابع الغنائى . ثم يفند تهمة الاقتباس ، بموافقة لهوى
الجمهور ، ولما يعود على صاحبه من كسب كما ناله هو
شخصيا من ورائه .

وبعد المداولة يعلن القاضى الحكم ، وهو تحريم
الاشتغال بالاقتباس على فرح أنطون لمدة عشر سنوات «أى
المدة التى تكفى الجمهور المصرى لنسيانه هذا النوع
العقيم » ! (ص ٨٤) .

هذا مثال لأسلوب محاكمات تيمور ، ومن المؤسف
ان الظروف لم تتح لفناننا أن ينشر أكثر من أربع محاكمات
تناولت غير فرح ، إبراهيم رمزى ومحمد لطفى جمعه و خليل
مطران .

ومن الواضح ان محمد تيمور فى محاكمته لا يسلب
مؤلفا حقه فى الدفاع عن نفسه ، أى أنه يعرض لما يردد
المنقود عادة فى الحياة الواقعية من كلمات أو تبريرات .
ومن ناحية أخرى لا يكتفى أديبنا بدفاع المتهم ، بل يصور
وكيل النيابة كما ينبغى أن يكون - لعله كان لا يزال متأثرا
بحياته فى باريس - باحثا عن الحق مهما كان جانيه . .
فهو ليس سوط عذاب ونقمة ، بل رسول حق وعدل . .

واستطاع تيمور أن يضيف المزيد من الحياة
« الواقعية » على محاكمته ، بلمساته الدقيقة السريعة
لما دار فى أروقة المحكمة أيضا من لقاءات وأحاديث
ومواقف . فقد أدرك أن الاختصار على ما يدور فى قاعة
المحكمة وحدها، لن يجمع كل دقائق الصورة من ناحية ،
ويبعد بها عن الافتعال من ناحية أخرى . وهكذا تناثرت
مثل هذه اللمسات المتقنة ، التى عرضت لقدرة محمود

رحمى الموسيقى المحدودة ، التى حاول بها أن يطاول
عباقرة الموسيقى فى أيامه ! ولهفة عزيز عيد على تمثيل
جميع الأدوار . ومنافسة جورج أبيض لعبد العزيز
خليل فى الصياح العالى فى التمثيل ! وتفكير بشارة واكيم
فى التمثيل بالعربية بعد نجاحه بالفرنسية . واتهام سيد
درويش بسرقة الحان مسرحية « مرحب » من كامل
الخلعي !

وإذا عرض كاتبنا لأحداث فنية تتصل بشخصياته
الثانوية ، فهو يعمل أيضا على بلورة ملامحهم الخاصة ..
فنطالع خفة دم محمد عبد القدوس ومزاج كامل الخلعي
الذى يحمل معه دائما كنكة بن ، ليصنع بيده فيها قهوته
لأنه يطمئن الى نكهتها على عكس المقاهى !! الخ ..

وهكذا تتوالى لقطات محمد تيمور عن سليمان نجيب
وزكى طليعات وأحمد علام وفؤاد سليم ومنسى فهمى
وحسين رياض وميليا ديان وروزاليوسف وغيرهم .

ومن الأشياء التى تعالجها أيضا « محاكمة مؤلفى
الروايات التمثيلية » ، تقديم عوالم الكتاب الشخصية التى
لا يقتضيها فى العادة تسجيل معاصريهم لأدب أو فن هؤلاء
الكتاب .. اذ تتوه فى المعاصرة ، وهكذا يعرف قارئ
اليوم اعتداد إبراهيم رمزي بشاربه الذى يقف عليه
الصقر ! وما اشتهر به من تزلف لاصحاب الفرق المسرحية.

واطرائه الشديد لما يقدمه اليهم من مسرحيات فى أسلوب رخيص . وكذلك حب لطفى جمعه للثرثرة ولاستعراض عضلاته الثقافية ، فهو يقرأ ويكتب فى كل شئ حتى ليعد نفسه دائرة معارف ! يقول تيمور على لسانه : أنا دائرة معارف متحركة وانى لا أدرى لماذا ألف الاستاذ فريد أفندى وجدى دائرة معارفه ؟ ان الامة المصرية فى غنى عن ذلك ما دمت حيا !

ودراسة المحاكمة أيضا ، توقفنا على أشياء كثيرة تبدو الآن فى حكم المجهولة بالنسبة الى الغالبية العظمى من القراء . . كمحاولة خليل مطران تأليف مسرحية شعرية عن عنتره ، التى كان يمكن أن تعد ثانى مسرحية شعرية عربية بعد « على بك » لاحمد شوقى . ودعوة لطفى جمعة الى انشاء أول نقابة للمؤلفين .

ومن الظريف أن روح المرح التى خفتت فى بعض مسرحيات محمد تيمور «الكوميديّة» ، وصلت الى أقصى عنفوانها - وكان مؤلفنا فى أحسن حالاته - فى هذا النقد الذى اصطنع له الكاتب اطار القصة . وكان من أسباب نجاح تيمور أيضا ، ما عمد اليه من تنوع أسلوبه الفكاهى ، مما أبعد الرتابة عنه وجعل اللقطات تتسلسل فى يمر وتتابع فى انطلاق طبيعى يرتاح اليه القارئ ويجذبه ، فلا يلتقى عسرا فى متابعته ولأنفعال به . فهو يعد أحيانا الى الاستعاضة بالمسرحية التى ألّفها الشخصية ليتضمنها

حواره كواقع حال ، كما فى هذا الحوار بين المؤلفين
المتهمين أمين صدقى وبديع خيرى :

أمين : هل القضاة من أهل القسوة أم من أهل الرحمة ؟

بديع : القضاة «على كيفك» خالص يا أستاذ .

أمين : ووكيل النيابة ؟

بديع : «اش» عليك وعليه .

أمين : وأنا يا بديع ما الذى تراه فى رجل مثلى ؟

بديع : «ماfish كده» يا أستاذ . (ص ٧٢ - ٧٣) .

وفى أحيان أخرى يتناول تيمور هذه المسرحيات
المؤلفة بشكل آخر ، فيجعلها أكثر مطابقة للامح ثابتة
لصاحبها نفسه ، كما فى هذه اللقطة .

« محمد تيمور للطفى جمعة مشيرا الى مؤلف ضخم
الجنة قوى العضلات مشهورا بالمصارعة » . .

— بالله قل لى يا لطفى . عبد الحليم دولار هذا يشبه
من من الناس ؟

— لا يشبه أحدا من الناس ولكنه يشبه « أم أربعة
وأربعين » !

والمفارقة التى تكشف عن التناقض ، أسلوب آخر لجأ

اليه كاتبنا لتعرية الشخصية التى يتناولها ، كما فعل مع المؤلف اسماعيل وهبى صاحب «فى سبيل الوطن» وهو يصوره نحىلا طويلا وممتطيا صهوة حصان وهو يصيح صيحة الحرب التقليدية ٠٠ الى القتال هل من مبارز ؟ هل من مقاتل ؟ فارس لفارس ؟!

ومن لقطاته الفكاهة أيضا فى هذا المجال ، اشارته الى اشتراك نجيب الريحاني وبديع خيرى فى الكتابة المسرحية دائما ، فعندما يفتش وكيل النيابة عن الريحاني فى قفص الاتهام ولا يجد الا بديع فحسب ، يطلب صاحبه - الريحاني - ولكن الريحاني يعترض صارخا : وأنا أيضا أسجن ، ولماذا ؟ انى نصف مؤلف فقط • والله العظيم أنا نصف مؤلف !

ويخيل الى أن « محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية » ، لا تعد نقدا لحياة المسرح المصرى اذ ذاك ومحاولة اصلاحه والشروط التى يجب توافرها فى كتاب المسرح ومثليه وأصحاب الفرق ، بقدر ما تعد عرضا لآراء محمد تيمور نفسه فى الفن والمسرح والادب •

فالسرعنة المبتسرة التى يؤلف بها بعض الكتاب مسرحياتهم بطريقة «سلق البيض» مثل ابراهيم رمزى ٠٠ الذى لا يستغرق وضع المسرحية عنده أكثر من شهر كما فعل بالنسبة الى « حنجل بوبو » و « بنت الاخشيد » و « الهوارى » • والانتقاد فى الغاضى والمالآن والهجوم على كل

عمل بحق وبغير حق باسم النقد كما فعل لطفى جمعه .
واهمال أصحاب المواهب من الأدباء والترجمة والتأليف
للمسرح كخليل مطران . وفساد الفرق المسرحية للأعمال
الفنية ، بالإضافة والحذف فى النص ، مما يبغض المؤلف
المخلص فى التعامل مع هذه الفرق والمسرح عامة . . هذه
كلها أشياء تعكس فى المقام الاول ما يرفضه محمد تيمور .

وتحمل «المحاكمة» كذلك ، آراء تيمور فى كتاب
المسرح العالمين ، هذه الآراء التى ترددت فى كتاباته الأخرى
أيضا فيقول عن :

شكسبير : نسيج وحده وقريع دهره فى هذا النوع ، فهو
أبو الدرام فى العالم الانسانى .

مولير : ما أجملك يا مولير وأنت تائه فى أفكارك العميقة
التي لا تنحصر الا فى تحليل أخلاق الناس ودرس
طبائعهم . لقد اضحكت الناس برواياتك . ولكنك
أبكيت من حلل هزلك السامى ليرى خلفه الرحمة
والحنان .

كورنيل : أنت أيضا ياكورنيل أحبك من صميم فؤادى .
جوته : فى هذا الكتاب - فاوست - خطت يدك أسرار
الحياة ياجوته . ولكن أين من يضحى من زمنه جزءا
قليلا لينعم النظر فيما كتبت ؟ ان الناس يا جوته
كالذئاب .

واسين : خير من حلل قلوب النساء •

ولا يفوتنا أن نشير الى أن المحاكمة حملت أيضا الكثير من تقييم كاتبنا لقنانين مصريين ، نكتفى في هذا المجال برأيه في :

سيد درويش : لا أغالى في القول لو قلت أن الشيخ سيد هو أكبر موسيقى مصرى جمع بين العبقرية والذوق المسرحى •• فوجوده فى عالم المسارح حسنة من حسنات الدهر •

عباس حافظ : العرب الميكانيكى المشهور •

ابراهيم رمزي : يتمتع برشاقة الأسلوب واختيار الألفاظ التى تتمشى مع الروح المسرحية ، ولا نقارن به فى هذا الباب غير الشاعر الكبير خليل مطران •• بل ربما كان أسلوب رمزي أكثر موسيقية من أسلوب مطران • هذه هى الفضيلة الكبرى التى شادت بذكرها الركبان ، وهى فضيلة يحسدها عليه كل كاتب • وهو شاعر فحل أيضا ولكنه اعتنى بالأسلوب أكثر من المعانى ولم يشغل بالشعر فى رواياته وكان الأجدر به أن يفعل ذلك •

ولكن كيف كان استقبال المنقودين لنقده ؟

عندما كتب تيمور مقالاته عن « التمثيل الفنى واللافنى » فى جريدة « المنبر » ، ختمها بقوله : هذه هى

كلمتنا عن التمثيل الفنى واللافنى ، ونحن مغتبطون بما
كتبناه لأننا لم نهاجم أحدا بل شرحنا حقيقة الحال وكتبنا
ما أملاه علينا ضميرنا لنصرة ذلك الفن الجميل الذى كاد أن
يختفى من ديارنا .

ولكن أديبنا كان واحدا ، فقد أثارت كلماته نائرة من
مسهم نقده ، وهوجم هجوما قاسيا أيقظه من أحلامه
الوردية ، التى أقامتها آمال فى تثبيت دعائم النقد الفنى
فى بلدنا . . ولذلك نجده يعترف بصوت يقطر أسى فى بدء
سلسلة مقالاته التالية ، التى كتبها بعنوان «محاكمة مؤلفى
الروايات التمثيلية» : استحلف اخوانى المؤلفين والممثلين
ألا تزعجهم هذه القصة والا يروا فيها إلا صورة هزلية
أمل أن تدخل السرور على قلوبهم قبل أن تدخله على قلوب
من ليس لهم بالفن غير علاقة المتفرج المشاهد . وآمل أيضا
إذا قابلت أحدا منهم فى الطريق الا يقابلنى الا بوجه
بشوش لأننى لا أكتفم القراء قد تأملت كثيرا بعد كتابة مقالتي
عن الممثلين فى جريدة «المنبر» أيام كان يديرها صديقى
عبد الحميد حمدى وذلك لما كنت ألقاه من اخوانى أبناء الفن
من الأعراس . . »

وهكذا كانت رقة الناقد محمد تيمور !

● سمات في مسرحيات محمد تيمور

- ١ -

اغلب الظن انه من المفيد منذ البداية عرض مفهوم الرائد محمد تيمور في الأشياء التي يجب توافرها في المسرحية . يقول كاتبنا المسرحي بأسلوبه الذي ينكر المحسنات اللفظية السائدة في كتابات عصره . في كتابه « حياتنا التمثيلية » (ص ٢١ - ٣٢ ط ١) : العوامل بلا نزاع كثيرة ٠٠ أولا أن نأتي بأشخاص يفعلون أفعالا ويقولون أقوالا تتكون منها تلك الحادثة ، وأن تكون الأقوال والأفعال مطابقة للواقعة ٠٠ والا خرجت عن الدائرة التي رسمتها لنفسك لتصل للحقيقة ٠ ولا تنس تحليل أخلاق الأشخاص الذين تريد اخراجهم على المسرح ، فاللثيم

(١) رتوش جديدة يمكن أن تضاف اليوم ونحن في أواخر ١٩٧٢ الى ملامح تيمور ، منذ أن شاركت الأستاذ عباس خضر في كتابه «محمد تيمور حياته وأدبه» عام ١٩٦٥ ، وإلى هذا الباعث تجيء هذه السطور .

تخرجه لثيما والكريم كريما والجبان جباناً ، ولا تنس
أيضا أن توفق تحليل اخلاق اشخاصك على الحوادث التي
تحدث فى سياق الرواية لتتكون منها الحادثة التي تريد
شرحها للجمهور . والعامل الثانى هو مراعاة الصبغة
المحلية *Couleur locale* فاذا وقعت حادثتك فى فرنسا ،
فاكتب روايتك بعد أن تنتحل لنفسك شخصية فرنسية
تسول لك مطابقة أخلاق وعادات هذه البلاد . فاذا وقعت
حادثتك فى مصر فلا تخرج عن الجو المصرى فى شئ من
الأخلاق والعادات والاشارات والحركات ، ثم تهيم
المناظر والملابس التي تتطلبها حوادث الرواية مع مراعاة
الجو الذى تسير فيه هذه الحوادث . واتبع فى ذلك طريق
الحقيقة لتصل لغايتك . والعامل الثالث وهو من أهم
العوامل ، هو أن تجد فى نفسك الكفاءة لتكتب روايتك
بطريقة فنية بعيدة عن السأم والملل ، وهذه منحة من
الطبيعة لا تجدها فى كل كاتب . وهى ما نسميه ببناء
الرواية *Construction* فاذا كنت قادرا على تقسيم
روايتك الى فصول ومناظر ومشاهد لا تخرج عما تطلبه
الحادثة ، ولا يشعر الجمهور عند رؤيتها بالسأم والملل .
فاكتب وأنت على يقين من نجاحك . والعامل الرابع هو أن
تحلل نفسك جيدا فاذا رأيتها تنتزع للحزن ، فتوخ ذلك
الطريق فى روايتك، وان وجدتها تميل للهزل والضحك . .
فسر فى طريقها غير هيب ولا وجل . والعامل الخامس
هو ألا تسير وراء تيار الخلاعة والفجور أو تيار المفاجآت
والمدهشات ، لتجذب بهما قلوب الناس أو قلوب من

لا يهتمهم من الحياة الا مضيعة الوقت ٠٠ وأنى لا أقصد بذلك
 ألا تخرج على المسرح شخص الخليع أو شخص المومس
 الفاجر اذا اقتضته حادثة روايتك ، لأنك أن فعلت ذلك
 أخرجت للناس رواية مبتورة عرجاء ٠٠ ولكنى أريد
 ألا تخرج على المسرح عددا من النساء ذوات الملابس العاربة
 والوجوه المصبوغة ، لا تتطلبها الرواية وليس لها بها
 أدنى علاقة ٠٠ لأنك بذلك تخرج للناس رواية خارجة عن
 أصول الفن التى يتبعها الكتاب فى أمة راقية ٠ أو مثلا
 تأتى بمناظر وملابس مدهشة لا علاقة لها بالرواية أيضا ،
 أو تملأها بالمفاجآت الغريبة التى لا تطابق الواقع ٠ كل
 هذه عيوب كثيرة تذهب برواء الرواية وتلقى بها فى هوة
 التدهور .

- ٢ -

كان من الطبيعى أن يتناول محمد تيمور معظم
 شخصياته من طبقة الارستقراطية الغنية ، لا لأنه يعايشها
 ويحسن درسها فحسب ، بل لأن هذا الاتجاه نحو تصوير
 أفراد هذه الطبقة - وهو منها أراد أو لم يرد - كان عاما
 ٠٠ سواء انتهى المؤلف الى الأثرياء أو الفقراء ٠ فهو فى
 الحالة الأولى يعبر عن واقع حالهم ، أما فى الثانية فهو يحمل
 تطلعات الطبقة الفقيرة والمتوسطة الى الغنى والنفوذ
 والسلطان التى يستحوذ عليها كل من ينضم الى التجمع
 الأعلى فى المجتمع الاقطاعى . لذلك نرى مسرحياته تعرض

أكثر من جانب لهذه الطبقة الأولى ، واذ لم نجد محمد
تيمور يثور ثورة عنيفة على تسلط واستبداد وفساد هذه
الطبقة فلا يجب أن يغرب عن بالنا أشياء كثيرة لم تكن
تقضى بواحد مثل صاحبنا الى هذا الحد من التمرد ..
فهذه الطبقة بتحالفها مع القصر - والمحتمل كانت فى أوج
قوتها ، وكانت فى ذلك الحين فى أواخر العقد الأول من
هذا القرن - لا تقف موقفا عدائيا صريحا من أمل الشعب
ونبضه أى من ثورة ١٩١٩ ، التى ضمت المصريين جميعا
.. وكانت الشخصية المصرية الحديثة المستقلة فى دور
التكوين تحاول أن تتخلص من كل المعوقات التى تمنح أو
تؤجل ظهورها ، ولم يكن الوعى القومى قد تبلور بعد ..
كما كانت هناك اسباب خاصة تتعلق بشخصية محمد
تيمور نفسه الانسان الرقيق غير الجريء - على طول الخط
الذى لا يحب الاشتغال بالسياسة وكل ما يدخل فى
فلکها ! لذلك اقتصر على تناول بعض القضايا الاجتماعية
فى صورة معينة فحسب .

ولعل هذه الظاهرة - ابتعاد محمد تيمور عن
السياسة - وعدم معالجته لها أو ما يتصل بها من قريب
أو بعيد ، هى المسئولة عن المظهر الذى اتخذته مسرحياته
رغم متانتها حتى لتبدو واهية الجذور بواقعا المصرى
الوطنى أو النضالى وأعماقه . وأوضح مثال على ذلك
مسرحيته « الهاوية » التى تعد بلا نزاع أقوى مسرحياته ،
فرغم أن موضعها الاول تناول « شم الكوكابين » هذا الداء

الذى ألم بمصر بصورة وبائية قاسية ، الا أنه لم يعرض وجوده الا من خلال حالة فردية متوقعة لا ترتبط بالجماعة ادنى ارتباط ، وكأنه نبت شيطانى او شيء هابط من السماء . فلم نعرف كيف أصاب بلدنا ومن المسئول عن وجوده وانتشاره . كل ما عرضه تيمور ان امين واصحابه مدمنو كوكايين . واذا قارنا فى هذا الموضوع بين « الهاوية » و « مصر الجديدة ومصر القديمة » التى كتبها أو مصرها فرج أنطون ومثلها جورج أبيض على مسرح الأوبرا فى أبريل - عام ١٩١٣ ، وعرض فيها للأجانب والخواجات الذين ينشرون الفساد بكل ألوانه . . . فيقع المصريون فى حبالهم كما تؤكد أحداث المسرحية . نجد أن فرج أنطون كان اكثر عمقا واكشف رؤية واخلص واقعية فى جانب مقاومة الشعب من محمد تيمور ، الذى نراه لا يذكر أبدا شيئا عما كان يفعله الخواجات والاحتلال من تهريب المخدرات أولا وغمر بلادنا به وتشجيع التحلل والتهتك حتى لا يلتفت المصريون الى شيء آخر يتصل بمن يستعمر وطنهم ويستنزف دماءهم . .

- ٣ -

ومن أوضح الظواهر التى تستجيب لها مسرحيات محمد تيمور ، تصوير التيار الانحلالى الذى كان يسرى فى المجتمع فى كل طبقاته أو مستوياته . فقد كان الواقع المصرى اذ ذاك شديد التجهم من جميع جوانبه ، سواء كان

سياسيا او اقتصاديا او اجتماعيا . فالاحتلال البريطاني المتجبر المتسلط يحاول سد أبواب الأمل أولا بأول أمام حرية المصريين واستقلالهم ، والاقتصاد الذى يسيطر عليه الانجليز والخواجات يمنع المواطن الا أن يكون مستهلكا لا يرفع عينيه الى أن يتحول الى الانتاج . والاقطاع بباشواته وبكواته وعملائه من رجال الدين والموظفين ، يعملون على تأكيد القيم البالية الجوفاء الجامدة ، التى ظاهرها الحفاظ على التقاليد القومية وباطنها العبث بهذه التقاليد نفسها فى أقبح صورة .

وإذا كان أديبنا قد اهتم بعرض الانحلال فى الطبقة الراقية ، فانه لم يتعارض عن أثره فى الطبقة الفقيرة ، فالأغا فيروز فى « العصفور فى القفص » لا يجد مانعا من أن يفاضل مرجريت الخادم الحسنة ثم « يحتمى » بادعية « دلائل الخيرات » اذا ضبطه انسان ! (المسرح المصرى - ص ١١) . وعم خليفة البواب فى « عبد الستار أفندى » الذى يدعى التدين ولا يترك أى فرض ، يعمل على التودد الى هانم الخادم الفاتنة وكسب قلبها ورضاها وقبلاتها ! (المسرح المصرى - ص ١٤٧ - ١٤٨) .



والسمة الأولى التى تتكرر فى كل مسرحيات محمد تيمور ، هى ضعف عنصر الحب فيها ضعفا واضحا ، حتى تكاد تتلاشى فى « الهاوية » . ولعل اخفاء المؤلف الإشارة

الى بداية قصة الغرام فيها بين رتيبة وشفيق ، اعترافا بهذا التلاشى ! وحتى بعد التقاء العاشقين فى أول موعد غرامى ، ثم وأد الحب والجنس فى نفس هذا اللقاء باشتتعار رتيبة لخطئها البالغ فى خيانة زوجها مهما كان استهتاره وتجاهله لها ، ومغادرتها لشقة صاحبها الى الأبد .

أما بالنسبة الى المسرحيتين السابقتين « العصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى » ، فقد اعتمد محمد تيمور فى اقامة الحدث الرئيسى فى «العصفور فى القفص» على انزلاق حسن - بتأثير صرامة معاملة الأب - الى حب مرجريت والزواج بها بعد أن حملت منه . هذا الزواج الذى يراه الكاتب غير متكافئ لأنه بين خادم فقيرة وابن باشا غنى ، وخطأ جسيم يحدث لتلميذ صغير مازال فى تعليمه الثانوى . وقد دفعت فنائنا حماسته الشديدة فى الاهتمام بهذا الجانب ، لأن يخلط بين شيئين ، أولهما حاجة الشباب الى الحب كضرورة لا غناء عنها . والثانى اضطراب القلب المعذب الى البحث عن أى صدر حنون ، يئته أله وهمه من معاملة الأب القاسية كما فى حالة حسن هنا . ومن الطريف أن المؤلف وقف من كلا هذين الاسلوبين موقفا معارضا . فهو بالنسبة للأول يرفض الحب كلية ، فلا حاجة للمرء به اذا سارت أموره فى الحياة سوية . أما الثانى فهو يوحى بأن هذا الصدر مخادع دائما من الخطأ الاطمئنان اليه بادئ ذى بدء . هذا على الرغم

من أن فنانا جاء بشخصية تمثل عكس ذلك ، وهى
 مرجريت الفتاة المخلصة . يقول حسن لصاحبه محمود
 ادفاعا عن غرامه بمرجريت الخادم : « والله يا محمود أنا
 ما دفعنيش لحب مرجريت الا البؤس الى أنا عايش فيه .
 أدريك شايف وعارف اللى بيعمله أبويه فى . يعنى لو
 ما كنش بيعذبني العذاب ده كله . والا كان بيحن ويشفق
 على شوية كنت لا حبيت ولا نظرت أى نظرة لمرجريت
 ولا خلافا . أعمل ايه يا أخى ما حدش بيحن على فى البيت
 ده غيرها . أعمل ايه اذا كانت هى الوحيدة الى شايفها
 قدامى » (ص ٤٦) .

فاشهار سلاح اتهام الأب دائما وبهذه الصورة الفجة،
 عمل على اظهار الباشا فى بعض الأحيان ، بصورة الشهيد
 المظلوم الذى تسند اليه تهم كثيرة هو منها برىء ! كما
 فى موقف حسن عند ما علم بحمل مرجريت منه . فهو
 يصرخ فى غباء . - مؤكدا حقا ان الاسم لطوبة والفعل لأمشير
 كما تقول العامة فى مثل هذا المجال - « أبويه . . أبويه .
 موش هو سبب المصايب دى كلها ؟ موش هو سبب
 المصايب دى كلها ؟ ؟ » . ولهذا كله كان من المواضع
 المتهافنة فى مسرحية « العصفور فى القفص » المشهد
 السادس من الفصل الأول ، الذى يتناول فيه المؤلف
 اعتراف مرجريت بغرامها لسيدھا حسن . . وتلف الأخر
 على هذا القلب العطوف الذى لا يجد مثله فى أسرته . .
 فقد بدا واضحا ان محمد تيمور وضعه بروح باردة
 مصنوعة .

وتتضمن مسرحية « عبد الستار أفندى » قصة حب ثانوى ، بين هانم وعفيفى ، وحب أساسى كما يبلوره هوى بليغ لجميلة . ومن الطريف أن الحب الأول كان أبلغ في الاقتناع نسبيا وأكثر دلالة على شخصيتى صاحبيه ، وأدق تعبيراً عنهما من قصة الحب الأخرى الرئيسية ! فقد اهتم المؤلف بمشاعر الخادمة الشابة التى تتدله فى غرام سيدها الشاب الفحل البوهيمى ، كما عكس أيضا اعجاب الأخير بخادمتة الحسنة اعجاباً أن لم يصل الى حد الهيام لما يشوب حياة صاحبه من طابع المفامرة والبحث عن المرأة فى كل مكان . . الذى ينتفى معه الاهتمام بواحدة غير نادرة . فهو يحمل انفعالا صادقا بما يجده فى أحضانها من متعة حقيقية لا يمكن نكرانها . ومما ساعد محمد تيمور على اعادة تناوله لهذا الموضوع من مسرحيته ، انه اهتم بتمهيد هذا الرباط الذى جمع بين هانم وعفيفى . ولكن هذا كله لا نعثر على مثله فى قصة الغرام الأصلية . . بليغ وجميلة . فمنذ اللحظة الأولى والقارئ أو المشاهد يدرك أن كاتبه يتعمل فى قصة الحب هذه ، وانه يريد أن يصل بسرعة بالاعتماد على هذا الحب ، فى صنع خيوط الموقف الذى بلور مقاومة عبد الستار لتسلط زوجه وبذاعة ابنه ونجاحه فى أن يزوج جميلة من الشاب الذى يراه كفؤاً لها وهو بليغ .

د فالقارئ مع الاشارات الأولى لهذا الغرام ، لا يعرف كيف بدأ أو كيف تطور ، رغم أن المؤلف نسج خيوط هذا

الحب من الفصل الأول للمسرحية! فأول لقطة ربط المؤلف فيها بين جميلة وبلخ ، كانت في المشهد الثامن من الفصل الأول ، والأب عبد الستار افندى يخبر نفوسة انه يعرف عريسا ملائما لابنتهما اسمه بلخ (ص ١٢٣) . اذن فهذا الشاب ليس من أصدقاء الأسرة ، والزوجة والابنة والابن لا يعرفونه ، وعلى الرغم من ذلك نجد في المشهد الرابع من الفصل الثاني (ص ١٥٦) جميلة تنادى بليظا الشاب الذي قدم لأول مرة ليطلب يدها، وتطارحه الفرام وتواعده على المقاومة الى الأبد ضد كل من يعوق زواجهما ! (كذا) !

وهكذا بدت الأشياء تكاد تكون وهمية لا وجود لها بشخصيتين لا تمس أقدامهما الأرض وتسبجان في الفضاء !

وليس الأمر بأحسن حال في المشاهد المتأخرة ٠٠ ففي اللقطة الأخرى التي تجمعهما معا للمرة الثانية - المشهد الثاني ، الفصل الثاني - نجدهما في أثناء موعد غرامي فكيف سارت الأحداث بين « العاشقين » ، حتى اتخذت هذه الدرجة من التطور العاطفي ؟ وليت الأمر اقتصر على هذه الخطوة ، لكان الوضع هينا يمكن تبريره بشكل ما ٠٠ بل تعداه الى أن يكون هذا اللقاء المحرم في منزل الفتاة نفسها وفي وجود أهلها في طابق ثان ! وترتفع حرارة الغزل في حوارهما ، ويتسع الوقت لتقول جميلة الخائفة المنعورة - كما ادعى المؤلف - مثل هذه الكلمات الكثيرة

المرتبة : « ما اقدرش أقولك الى بحس بيه فى قلبى من الحب والفرح . ربنا يعلم قد ايه أنا بفكر فيك ليلى ونهارى . انت يا حبيبى دايمًا قدام عينى فى كل حنة . ان أكلت والا شربت اقعد أفكر فيك . وان نمت الاقوى طيفك فى المنام . انت حياتى . انت وجودى . انت الدنيا كلها باللى فيها من هتا وسرور » (ص ١٩٠) .

ومحمد تيمور لم يرد بالطبع من تصويره لجميلة ، أن يحدد لها اطار الفتاة المتحررة أو الفانية للعوب المستهتر ذات التجارب ، بل حاول أن يجسد ما ظنته الفتاة المصرية التى تعمل على مقاومة ما تفرضه التقاليد البالية من أوضاع خاطئة ، كتزويج الفتاة بالقوة وتجاهل رأيها ومشاعرها الخاصة ..

والسمة المتكررة الأخرى فى هذه المسرحيات ، هى عمل الشاعر محمد تيمور على أن يأخذ القريض نصيبه منها فى صورة وجود شاعر من الشعراء أو شخصية تحب الشعر وتكتبه . حدث هذا بشكل ظاهر فى « العصفور فى القفص » و « عبد الستار افندى » ، وبشكل ضعيف فى « الهاوية » التى رفض لها المؤلف أن تخلو كلية من شخصية تهتم بالأدب والشعر ، فجاء بشخصية هامشية هى عبد الرحمن على . . زميل أمين وشفيق فى المدرسة الخديوية « اللى كان شاطر فى الانشا يا اخى واللى كنا مسميينه ابن المققع » (ص ٣٤٨ - حياتنا التمثيلية) .

ويمكن القول أن انعكاس الاهتمام بهذا اللون من الفن ، يرجع في أصوله - زيادة على شاعرية الكاتب - الى روح العصر نفسه . ففي عشرينات وثلاثينات هذا القرن ، عاش الشعر أيامه الذهبية في العصر الحديث . فهذا اللون من الادب ينشر في الصفحات الاولى من الصحف ، وأسماء الشعراء يتصايح بها باعة الجرائد، والجماهير تملأ المسارح الفنائية ، والحركة الفكرية لا تكاد تبعد عن مركز الشعر .

في مسرحية «العصفور في القفص» نسمع عن هذه الشخصية الثانوية التي لا تظهر على المسرح والتي اسمها سالم . انه واحد من أصحاب حسن ومحمود . . ينظم الشعر وينشره في الصحف ، فنقرأ هذه الأبيات من قصيدة له في النسيب :

متى أنا بالغ منك المراما
وشاف في محبتك الأواما
وقاض حق حبك وهو حق
له الغمرات تقتحم اقتحاما
علام هجرتني وجعلت قلبي
بنار الحجر يضطرم اضطراما

ومستوى هذا الشعر الركيك ، لفترة بارعة من مؤلفنا الذي أراد أن يصور به مستوى سالم . . هذا الاديپ الناشئ الذي يبدأ خطواته الاولى في النظم ، كما يحدده دوره في المسرحية . انها أبيات سالم الذي يمكن أن

يحاسب عليها لا الشاعر محمد تيمور - ويكفى أن نذكر
هنا تاريخ هذه المسرحية ، لنعرف أن أديبنا كان قد نضج
شعره قبل وقت غير قليل - على الرغم من أنها تجول في
معان ألفها كثيرا في شعره !

وفي هذه اللقطة الهامشية من «العصفور في القفص»
يقع القارئ أو المتفرج على شيء يتصل أوثق اتصال بأراء
محمد تيمور الادبية والشخصية معا ، ويمكن استخلاصه
من موقف حسن عندما وقف بقراءته لشعر سالم عند أبيات
معينة ٠٠ والسبب أن باقى القصيدة مديح ، فيقول
لصاحبه : «مفيش داعى اننا نصدع أسماعنا به» (ص ٤٣) .
وهكذا يرفض محمد تيمور هذا النوع من الشعر ، الذى
يرى فيه امتهاننا للشاعر والفن معا !

ومن الطريف أن كاتبنا لم يكتف بأن يجعل شخصية
ثانوية تقول الشعر فحسب ، بل جعل احدى الشخصيات
الاساسية تقوله أيضا مثل حسن ! فهو الآخر شاعر، يكتب
فى الهوى أيضا !

حياتى هى الحب والحب دينى
وللحب قضيت عمرى شقيا
أمانى فى الحب شيء كثير
وما نلت يا قوم من الحب شيئا
ولى فى الهوى عفة لا تجارى
ونفس ترى الموت حلوا هنيا

فقيم الملامة يا من يلوم
ولولا الغرام لما كنت حيا

وشعر حسن هذا الجيد لا يخرج عما يدور فيه شعر
محمد تيمور نفسه أيضا ، لانه استعارة كلية من ديوان
تيمور ص ١٣٧ ! ويبدو ان المؤلف أراد أن يركز في هذا
المشهد الخامس من الفصل الأول اهتماماته الشعرية
فنقف على غير ما ذكرنا ، اعجابه - عن طريق شخصية
حسن - لشعر القدماء مثل البحترى وخاصة في قصيدته
الفزلية التي يقول فيها :

عن أى ثغر تبتسم
وبأى طرف تحتكم
حسن يظن بوصله
والحسن أشبه بالكرم
افديه من ظلم الوشاة
وان أساء وان ظلم
الخ ..

وفي مسرحية « عبد الستار أفندى » نجد بين
شخصياتها شاعرا كذلك ، وهو فرحات ، الذى يدعى هو
ومن يعرفه انه امرؤ القيس ! وفرحات صديق عفيفي
الحميم .. يقدمه إلينا الاخير فى حوارهِ مع أمه بهذه
الكلمات « ولد ابن ناس • كلمته كلمة واحدة عمره

ما يغيرها • زى البنت البكر وسيرته كويسه • من البيت للجامع ومن الجامع لطرح شغله ، ويصوم الثلاثة أشهر ويحسن على الفقراء والمساكين • ويعرف انجليزى وفرنساوى وتليانى وجريجى كمان • ايراده عشرين جنيه فى الشهر • جدع شاعر عنده احساس وعواطف • ولكن هذه الصورة اللامعة تبهت بعد قليل وتختلط ألوانها الى درجة البشاعة ، عندما يعرض الاب الوجه الآخر أو الوجه الحقيقى لفرحات هذا ! ويظهر انه « الواد الصايغ الى عامل ديل لأولاد الذوات ، راجل فلاتى بتاع نسوان ، قمارتى ، وحشاش ، وكمان يخدم أصحابه • واد من الى صنعتهم تخلى الوش يحمر ! » • ولهذا يرفض عبد الستار أن يرتضيه لابنته الجميلة زوجا !

وإذا كانت الاشارة الى وجود الشاعر فرحات ، قد استقيت من أفواه الآخرين •• فان ما تتسم به هذه الشخصية من هبوط خلقى وقسوة على الاحتيال ، قد عرضت مشاهدا عرضا على المسرح • فهو يخدع عفيفى ويوهمه بأنه فنان وممثل كبير وصاحب شهرة غامرة لا تقل عما يتمتع به الشيخ سلامة حجازى وكأنه سمي الشيخ الثانى ! كما يخدعه فى فرحات استعدادده أن يعمل على تزويجه من ابنة عزيز بك الثرى الأمثل الفبى ، الذى يمكن الضحك على ذقنه بسهولة • كما تكشف لنا المسرحية أيضا عن فرحات « الصحفى » الذى يكتب فى جريدة تلغ فى الاعراض مهددة مبتزة أموال الناس عن هذا الطريق •

أو «يؤلف» ديوان شعر يكره الأغنياء على شرائه والا سلقهم
بالسنة حداد في صحيفة صفراء ! (ص ١٩٩) .

والخاتمة عند محمد تيمور ظاهرة جديدة بالدراسة
حقا . فهي في كل الاحيان بلا استثناء من أضعف حوادث
المسرحية . نجد ذلك في «العصفور في القفص» و
«عبد الستار أفندي» و «الهاوية» أيضا . ففي المسرحية
الاولى بدت خطوات المؤلف في المشاهد الاخيرة من الفصل
الاخير ، سريعة لا تكاد تتمهل قليلا حتى يلتقط المشاهد
أنفاسه ، وكان الكاتب يريد أن ينتهي من عمله بأسرع
ما يستطيع . . بغض النظر عن ان بعض الجوانب فجأة
لم تنضج بعد ، مثل حب الباشا المفاجيء لحفيده ، وكذلك
صفحة عن ابنه . وغيره لشروط صديقه رضوان باشا التي
وضعها ثمنا لعودة المياه الى مجاريها بين الاب والابن .
فالباشا قبلها بلا قيد أو شرط ، وكان جانب الصفح وافق
من نفسه هوى ! فهو لم يعترض ولو ظاهريا أو يعلن عن
مدى استيائه من أخطاء حسن الذي يعترف رضوان نفسه
بها .

عندما يجد المؤلف نفسه في حاجة الى الاستعانة
بنهاية زاعقة تنفث حياة وضجيحا في أحداثه الفاترة أو
تناوله الباهت ، يمكن للقارئ أن يغفر له عيبه هذا بحجة
أن المسكين يحاول أن ينقذ ما يمكن انقاذه . ولكن المتلقي
لا يستطيع أن يفعل المثل ازاء احداث وتناول مترابطة كما
في مسرحية «عبد الستار أفندي» . لقد كانت حوادث

المسرحية تحمل فى تطورها خاتمة قوية متماسكة ، بلا حاجة الى مجيء البوليس وقبضه على فرحات بتهمة النصب والاحتيال .. لأنه غرر بشرى وأوهمه ان ورقة الاعلان هى من الاوراق المالية ! - فى اللحظة التى كان فيها المأذون يبدأ فى كتب كتابه على جميلة !

فقبل هذا الموقف ، كانت احداث المسرحية قد وصلت الى قمتها . فبليغ وفرحات يتزايدان على الزواج بالفتاة ، كل منهما يعمل على اغراء الأم والأخ بأرض ونقد أكثر . ولكن بليغ كان يملك من هذه الناحية زمام الموقف ، فهو يحمل ما يثبت انه يملك الافدنة والمال الذى ورثه عن عمه ، بينما كان الآخر لا يملك الا تشدقه الفارغ . لقد وقع محمد تيمور فيما ينزلق اليه بعض المؤلفين ، حينما يظنون ان البناء الداخلى لعملمهم الفنى لا يحمل ثراء عريضا تنبثق منه خاتمة قوية .

ولعل أضعف خاتمة فى مسرحيات فناننا نعثر عليها فى «الهاوية» . فبينما يحتضر انسان ، يأخذ آخر - خاله الشفوق - فى القاء خطبة وعظية تلعن المحتضر الميت . لقد تعرض أمين بعد اعتراف زوجه بخياناته مع صديقه شفيق والشجار معها ، لنوبة غضب هائلة اسلمته الى شيء يشبه الصراع .. هذا الذى يتميز به مدمن المخدرات وخاصة الكوكايين ، ولا يلبث أن يقمى عليه ثم يحتضر ويموت . وفى لحظات صحوه السريعة يتعرف على وجه خاله . وكان أمين يبغضه ، لأن الآخر كثير النصيح له - فينهره ويطرده ..

ولكن الرجل الطيب يحاول أن يسعفه • وبين بكاء الام والزوجة وكلمات الخال المشجعة يموت أمين • وفي هذه اللحظة الحزينة المشحونة بالشجن واللوعة والاسى ، يقول الخال مؤكدا ما ذهب اليه قبلا « أدى آخرتك يالى ما بتحاسبش على نفسك ، ولا على بيتك ، ولا على شرفك • أدى آخرتك يالى بتمشى فى السكة الى ما بيرجعش منها
حد » ؟

ولا أظن أن مثل موقف يسرى باشا هذا القاسى البعيد عن المشاعر الانسانية او الطبيعة البشرية ، يمكن أن يقنع أبدا المشاهد باستحقاق أمين للخاتمة التعسة التى انتهت بها حياته • وبخاصة وأن الحال نفسه كان قبل قليل مثالا للركة الحانية على ابن شقيقته • وقد أعطت هذه النهاية الفاقعة للمسرحية القوية شكلا رخيصا ، فالموت كالزواج أسلوب ميلودرامى مبتذل ، وخاصة اذا لم تدفع اليه الحوادث كما فى « الهاوية » دفعا طبيعيا • لقد حدث قبل أن يمهّد الكاتب تمهيّدا كافيا لوقوعه • فلم تسؤ صحة أمين من ادمانه الكوكابين الى هذا الحد الخطير الذى يتعرض فيه للموت • لقد كانت شخصية مجدى أكثر ادمانا واسرافا على نفسها ، ورغم ذلك لم يفكر محمد تيمور فى أمانتها وانهاء أجلها كما فعل بالنسبة لصاحبه ! ولنذكر أيضا فى هذا الموضع القاص محمود عزى صديق تيمور وهو يكتب له مقدمة « المسرح المصرى » ، فلا يستطيع غالبا أن يتجاوز ما تفرضه الصداقة من حقوق عاطفية الا نادرا •

كقوله : أما خاتمة الرواية بل حوادث الفصل الثالث كله فهي خير ما جادت به قريحة مؤلف روائي في مصر . هنا تبينت جليا غاية المؤلف من وضع الرواية ، تبينت جليا في كل كلمة من كلماته وكل إشارة من اشاراته . وفي المحاورة الاخيرة بين الزوجين ، سمت مقدرة تيمور الى أعلى ما يطمح اليه المؤلف . ولولا شائبة صغيرة ما كان أغنى المؤلف عنها ، تلك هي كلمة يسرى باشا التي جعلت ختاماً للرواية ، فلم يكن الموقف موقفاً لمثل هذه النصيحة وبين أيدي الأم والزوجة وابن الأخت فتى ميتا (ص س ؟ ١٠٠)

● العصفور فى القفص

كوميئى مصرية ذات اربعة فصول.

مخلتها فرقة عبد الرحمن رشدى - أول

مارس ١٩١٨ .

شخصيات الرواية وممثلوها

محمد باشا على الزفتاوى أحد باشوات الريف . والد حسن عمره ٥٠ سنة

(عمر وصلى)

طالب ثانوى . ابن الباشا ١٩ سنة

حسن بك

(سليمان نجيب)

مثال الوارث المصرف . ابن عم حسن بك ٢٢ سنة

امين بك

(محمد عبد القدوس)

طالب حقوق . ابن خالة حسن بك ٢٥ سنة

« محمود بك

(أحمد علام)

أغا السراى - ٤٥ سنة

فيروز آغا

والدة حسن وزوج الباشا ٤٠ سنة

عزيزة هانم

(ميليا ديان)

خادمة « كمريرة » - ٢١ سنة (استر شطاح)

مرجريت

القضية الأولى التى اهتم بها محمد تيمور فى مسرحية « العصفور فى القفص » ، هى التربية الخاطئة فى الجيل الماضى والعلاقة السيئة التى تنجم عن ذلك بين الآباء والأبناء . ويدور الصراع فى هذه القضية بين شخصيتين رئيسيتين ، هما : حسن ووالده الباشا . وقد بدت مشاعر المؤلف العصرى واضحة ازاء الجيل الجديد الذى يمثلُه حسن . انه يعطف عليه ويحبه وبفهم مشكلاته ويتعاطف معها . ولعل ذلك ما جعله يخطط لحسن شخصية انطالِب المجد الذى يجيء ترتيبه الاولى فى امتحاناته ، وعلى الرغم من ذلك يستقبل والده هذا النبأ بلا مبالاة أو اهتمام .. بل يطرده طردا عندما جاءه جذلان فرحا يحمل اليه الخبر ، بحجة « انه يتحدث الى ضيوف ! (ص ١٣) » .

لذلك يصفه الابن بكل قبيح ، فهو بخيل ، وثقيل ، و .. جلف قوى ! ويرى نفسه كائننا مظلوما لا يفهم سر مأساته وظلم أبيه له ، حتى ليردد فى ثورية ، وما أكثرها ، قائلا : ان الموت أحسن !

وقد سجل المؤلف ملامح الشخصية الخاصة ، وعنى أيضا بالأشياء التقليدية ، التى تتكرر فى ملامح هذه الشخصيات .. مثل عدم تناول الأب طعامه مع حسن ، اذ من العيب أن يأكل الولد مع أبيه ! (ص ١٣) .

ويعتمد المؤلف فى تصويره لشخصية الباشا محمد على الزفتاوى ، على خطين أساسيين ، الأول بخله على الرغم من تظاهره بالكرم ، والثانى شدته فى تربية ولده الوحيد . وهذان الخطان يشتركان فى اتساع الهوة بين الأب والابن ، وقيام الكراهية تجاه الأول فى قلب الثانى . ومن أمثلة تقتير الباشا ، ان الخدم يضطرون أحيانا الى شراء ما يلزم القصر من أشياء من جيوبهم الخاصة ، حتى يستطيعوا القيام بأعمالهم ! فمرجريت الخادم مثلا تضطر الى ابتياع البنزين لتنظيف الملابس ، بعد أن بح صوتها مرارا فى المطالبة به ! وهو يمنع زائرات زوجه بحجة أنها غير موجودة ، حتى لا يكبدنه مصاريف القهوة التى يشربنها !

والباشا يبغض وجوده فى القاهرة - جاء اليها سعيا وراء إعادة انتخابه عضوا بمجلس المديرية ، فعاصمة البلاد تمثل له الحضارة فى أوجها ، وهو يقف موقفا عدائيا من هذه الحضارة .. لأنها خلقت أشياء كثيرة تعمل على هدم سلطانه مشككة فى قوته .. فالمعارضة لآراء السلف كما يمثلها أمين ابن أخيه وهو يسخر من « الفانبات » الرخيصة التى اشتراها الباشا (ص ٣٦) ، والتحرر من تبعية السادة الاقطاعيين كما يمثلها عربجى الحنطور الذى رفض الأجر التافه الذى قدمه اليه الباشا لشوارب طويل (ص ٢٤) ، والدراسات الجامعية التى

تفجر الألفام فى الأرض الجاهلة التى يعكسها اطمئنان
الجيل الجديد فى الالتحاق بالمعاهد العالية كما يمثلها
محمود طالب الحقوق . كل هذه الأشياء وغيرها ، جعلت
مقام الباشا فى القاهرة بالنسبة اليه ، قطعة من العذاب ،
أو كما يقول هو : غلب وعذاب أحمر ! (ص ٥٩) .

وما أكثر ما يدعيه الباشا . . الفنون مثلا لا يعرف
لها قيمة ، وحتى مظاهرها لا يعترف بها الا عن طريق
« الفخفخة » ، التى يتوسل بها الى ادعاء ثرائه وكرمه .
فهو لم يشتر « الفازات » ايمانا منه بأن الفن يجمل
حياتنا ويضيف اليها أشياء ضرورية ، بل لأنه وجد مثلها
عند صديقه عبد اللطيف باشا « قمت قلت لازم اشترى
زيهم ، أحسن بعدين تقول الناس عبد اللطيف باشا
عنده حاجات موش عندى . امال الواحد قدر يكبر بين
الناس ازاي ؟ » (ص ٣٦) .

ولما كانت مسرحية « العصفور فى القفص » يصور
أبطالها الذين يعيشون فى المجتمع المصرى عام ١٩١٨ ،
فكان ضروريا اذن ان تعرض لشخص وافكار تقليدية .
مثل شخصية الباشا . . وأول سمات ضيق افقها ،
الاتهام التقليدى للفكر المتحرر والمبادئ الحديثة ، بأنها
خروج على الدين ! فعندما يسأل الباشا محمود عن
فائدة الطب وضرورته ، يجيبه بأن « الطب عشان

الاحتباس والتوقى . موسى عشان منع الموت .. دى
شئ فى يد الله » . يرد الباشا ثائرا : سيبك يا شيخ
من الأفكار دى . دى كلها كفر فى كفر (ص ٤٠) .

وسمة أخرى لهؤلاء الرجعيين ، وهى اعتمادهم
القوى على المعتقدات الباطلة التى يظنونها من أركان دينهم
الحنيف ، مثل قدرة « ورد الجلشاني » على الذهاب
بالصداع ، لمجرد وضعه بجوار رأس النائم !

- ٢ -

وتجىء شخصية أمين لتمثل الانحلال الذى سرى
فى طبقات المجتمع فى ذلك الحين ، عاكسة ذلك من خلال
عرض الشاب الوارث الذى يبعثر أمواله بنزقه ذات
اليمن واليسار . فهو يترك الدراسة بحجة أنه أصبح رب
العائلة بعد وفاة أبيه ! وهو يتابع أحدث الموضات، يعشق
استعمال الكلمات الفرنسية فى حديثه .. لا عمل له
الا الانغماس فى السهرات والحفلات ، حتى ان ما يشغله
أحيانا هو ارتداء السموكنج أو الفراك ! وهو شديد
الاعجاب بنفسه الى حد النرجسية ، وهذه لقطة من
المشهد الثالث فى الفصل الأول :

أمين (منفردا) : يذهب وينظر للمرأة ، ثم يقول
بعد أن يتمشى قليلا : البنباغ اتعوج جهة اليمن .

(ينظمه) دلوقتى بقى تمام ، والمنديل طلع اتنين سنتيمتر
زيادة عن اللازم . (يصلحه) دلوقت بقى تمام . شىء
جميل . أهو كده القيافة ولا بلاش . ياسلام عليك
يا أمين بك ياما انت جميل قوى (ص ١٧) .

وهو أنانى أيضا لا يعبأ إلا ببلداته ، ولا يهمه من
يدعى رعايتهما .. أمه واخته ، حتى لتمرص الثانية
فلا يعلم لأنه لم يدخل المنزل منذ ثلاثة أيام .

وأمين لا يشيره مثل الحديث عن الجنس والمرأة
والمخدع ، فهو ما يكاد يعلم نبأ حمل مرجريت من حسن
سفاحا ، حتى يصيح فيه مهنئا : « معلوم تمام وجدع .
على الأقل اجدع منى ، دا انا بقى لى يبجى خمس سنين
مع يبجى سبعين واحدة ولا عرفتش أعمل كتكوت ،
والواد المفصوص ده - يقصد حسن - فى ظرف خمس
تشهر يعمل عملته ديه . أما براوة عليك صحيح
يا أبو علي » . (ص ٦٥) .

ويمثل محمود الشخصية ذات العنصر الواحد مثل
أمين ، فاذا مثل الثانى الشر ، فان الأول يعكس القيم
الخيرة . ولعل ما دعا المؤلف الى ذلك ، انه أراد أن يبلور
فى محمود نتائج التربية الصحيحة ، التى لا تعتمد على
أسلوب قديم لمجرد أنه من تركة الأجداد المقدسة . والملاح
الذى أعطاه محمد تيمور لتكون شخصية هذا الشاب
هى ، الجد فى الدراسة ، عدم الاهتمام بأشياء هامشية

سخيفة كنتبع الموضة ، لا يدخن - لنذكر أن التدخين حتى اليوم فى أكثر من بيئة عندنا ، يعنى عدم الحشمة والأدب والوقار ! - ، ينتقد مالا يعجبه .. حتى ليسخط ذلك عليه أمين ، لأنه كثيرا ما يتناول ما يثيره من سلوكه .

وعلى الرغم من أن العنصر الجاد هو الذى اعتمد عليه المؤلف فى تكوين شخصية محمود ، وأنه جعله أكبر سنا من قريبه حسن وأمين .. اذ يبلغ الخامسة والعشرين وهما دون ذلك . كما جعله طالبا حقوقيا بينما هما تلميذان فى الثانوى .. الا ان هذا كله لا يفر لمحمد تيمور مبالفته احيانا فى رسم جهامة هذا النموذج وصرامته الشديدة التى لا يعرفها الشباب . فمحمود مثلا ما يكاد يشك فى تعلق حسن بواحدة من الجنس الآخر ، حتى يجيبه على الفور وكأنه نذير القدر الفاشم بهذه الكلمات : « أنت تعرف يا حسن انى أحبك كثير وأحب لك الخير وأحب من صميم قلبى انك ماتقعش واقعة ماتعرفس تقبوم منها . انا عارف أبوك كويس فحاسب يا صاحبي » .

وعمل محمد تيمور على أن يصور محمودا صاحب مثل انسانية ومبادئ لا يحيد عنها . ولكن بعض دقائق هذه الصورة لم تنسجم مع بقيتها ، مما اعطاها لونا مناقضا ، سواء كان هذا اللون بتأثير ارادة المؤلف فى اضعاف لحظات الضعف البشرى على شخصية محمود ،

أو بغير ارادته في محاولته اكتمال الصورة . ومن أمثلة ذلك موقف صاحبنا عندما أخبره صديقه حسن بحمل مرجريت منه ، وانها في طريقها الى عاشقها الشاب . فقد أصبح كل هم محمود ، أن يمنع الفضيحة المنتظرة حتى لا يعرف الأب شيئا عنها . أما مسئولية حسن ازاء الفتاة التي دنس شرفها ، وتركها اذ ذاك بلا كلمة أو معونة أو حماية . . منذ أن طردها أبوه بعد رؤيتهما متعانقين ، فشيء لا وزن له ولا خطر ! فيقول ببساطة عجيبة : شوف المهم ان ابوى ما يعرفش المسألة . اما مرجريت الواحد يقلد يراضيهما بشيء ! (ص ٦٣) .

- ٣ -

من الواضح ان المؤلف لم يفقد خيط المسرحية منذ بدايتها حتى نهايتها ، فنظرته المحددة لم يعتورها ضعف أو وهن أو خلط طيلة الأحداث والمواقف المختلفة . . فتبعات الأباء يقابلها أيضا تبعات الأبناء ، ان كلا من الجانبين متهم بخطئه . هذه النبذة لم تخفت أبدا في « العصفور في القفص » . وقد بلورتها شخصية حسن رضوان باشا صديق الأب ، فاذا هو يعترف بمسئولية الباشا « أدى غلطة الأبهات . غلطتنا ، نشد الخناق على اولادنا حتى لما يعصونا نطردهم » (ص ٩٠) . يعترف كذلك برفضه لأن يكون مثل زواج حسن من غير طبقتة

هو القاعدة العامة . . فأنصحكم أنكم ما تتجوزوش
الا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم (ص ٩٨) .

ويلاحظ قارئ « العصفور فى القفص » ، ان
مؤلفها يبرع فى الاتيان بالمفاجأة فى موضعها المرسوم
بلا تقديم او تأخير ، مما يجعل المشاهد تتابع فى سر
وبلا تصنع او جمود . كما فى مفاجأة الباشا محمد على
الزفتاوى لمشهد العاشقين المتعانقين ، الخادم وابنه
(ص ٥٤) . أو دخول مرجريت الحجره فى أثناء خروج
الباشا منها ، مما فضح السر الذى كانت الأم وحسن
ومحمود يريدون اخفائه عن الأب ، وهو حمل مرجريت
من الابن (ص ٧٤) . ولكن هذه البراعة تفتقد فى أحبان
أخرى ، كما فى انقاذ حسن لراكب الترام الذى كاد
يقع تحت عجلاته ، وكشفه انه حسن رضوان باشا
صديق والده الصدوق ، وأهمية ذلك بالنسبة الى دوره
فى تغيير قرار الأب ، الذى يريد حرمان ابنه من املاكه
.. فهل جاء فى موعده اذن ليقوم بمهمته ؟
(ص ٨٨ - ٨٩) .

تصل السخرية أحيانا بمحمد تيمور ، الى أن
يتحول تناوله الى تصوير كاريكاتيرى يعبث بشخصه ،
هاژئا بهم وبتخبطهم أو بمناهج تفكيرهم . فمحمد باشا
على الزفتاوى الرجعى المستبد ، يصبح طفلا غريرا اذا

حدثه امرؤ بشأن إعادة انتخابه فى مجلس المديرية .
فهو هنا ينسى كل شيء ، حتى مشاهدته العناق بين ابنه
والخادمة .. ليزكر هذا الانتخاب المنتظر وحسن رضوان
باشا الذى يتوسط له فى هذا الشأن . ان اسم حسن
رضوان بمثابة العصا السحرية التى تحول الباشا الجهم
القاسى ، الى العوبة لا عقل لها . فهو لا يكاد يسمع عن
مجىء صاحبه هذا حتى يكاد يجن ، فيصيح بلا وعى :
حسن باشا رضوان جه .. عين بشوات الحكومة جه ..
فين الردنجات (ص ٥٦) !

واذ وفق المؤلف فى المثال السابق ، فقد جانبه
التوفيق فى موضع آخر ، وهو يصور بخل الباشا فى
هذه اللحظة الحاسمة ، التى طرد فيها الاب ابنه حسن
من البيت لاصرار الأخير على رعاية مرجريت الحامل ،
والقيام على تربية ابنه الذى لم ير النور بعد ، فيذكر
الباشا مقدار ما يوفره خروج الابن فى نفقات الطعام
والشراب « دلوقت وجب انى انظم حساب بيتى بشكل
تانى بعد ما طردت الملعون ده . بنجيب فى اليوم ثلاث
ترطال لحمه : نجيب رطلين ونص . وبنجيب بستة صاغ
خضار ، نجيب بخمسة . وبنجيب اربع وقات عيش ..
نجيب ثلاثة ونص . ايوه كده تمام » . ثم ينادى باشكاتبه
ليسجل هذه القرارات ! (ص ٧٨) . لقد اضطربت
الريشة بين اصابع تيمور ، وحول الموقف الانسانى الى
هذر سخيف !

ويلتقى قارئ « العصفور فى القفص » ، بظلال رومانسية لم يستطع المؤلف المسرحى الواقعى ان يتخلص منها تماما . وكأنها من بقايا ارث الشاعر الرومانسى الذى كان قبل محمد تيمور . واذا تجاوزنا عن بعض ارشادات الكاتب المسرحية ، فهناك لمسات غير قليلة تعكس هذه الظلال الرومانسية . مثل قراءات حسن . مما يطالعه رواية لامرتين المعروفة « جازيلا » ، وهى قصة « واحدة حيث لامرتين . وقضت الظروف عليهم بالفراق ومسكينة مائت شهيدة حبها » ، كما يقول حسن نفسه لصاحبه مرجريت . . التى تنتهد وتأسى لبطله الرواية . . صعبت عليه البنت عشان حالها يشبه حالى . بقى مانتش عارف انه حييجى يوم من الايام تتجوز فيه يا حسن (ص ٤٨) . لقد تخيلت فتاتنا الخادم مصرها ، عندما يصبح حسن بعد وفاة الأب « الكل فى الكل » ، فلن يذكرها ان لم يطردها من حياته تماما .

واذا التفتنا الى بعض نواحي الضعف فى « العصفور فى القفص » ، وجدنا فى بعض الأحيان ان المؤلف يفشل فى ستر اصابعه التى تنسج المواقف والأحداث ، فيبدو تدخله واضحا . . كما فعل وهو يعرض لآراء الباشا فى انجازات الحضارة الحديثة ، من علم واختراع . وخاصة فى ميدان الدراسة العالية ، التى لا يطلب منها اذا لم يكن من الاعتراف بها بد ، الا المظهر البراق الذى يبلوره

منظر القاضي مثلاً ، فعنده ان هذا المنصب وحده ، هو
 الاعتذار غير المرفوض للدراسة الحقوق ! وعند هذا
 الموقف ، كان يمكن لمحمد تيمور ان يكتفى به فى هذا
 المجال الدال على عقلية الباشا . لكن ادينا لا يفعل ،
 ويظن انه لو اصطنع مثلاً آخر لكان اقرب الى التاكيد .
 فيعلن على لسان الباشا ، ان « الأبوكاتو » على أية حال
 أحسن من الحكيم . ويدلل على ذلك بقصته : « كان ليه
 صاحب كان عنده ثمان عيال ، سبعة جامدين زى الحديد
 وواحد ضعيف العقل والجسم . قام ماتوا السبعة وعاش
 التامن . قوللى بقى الطب عمل ايه وفادته ايه ؟ ! »
 (ص ٤٠) .

واذ طاشت أحيانا بعض الطلقات من الكاتب ، فلم
 تصب الرمى . . فليس من الضروري ان تكون يد صاحبها
 مهزوزة ، فربما كان الهدف نفسه غير واضح ! كما بدا
 ذلك فى بعض مواقف « العصفور فى القفص » ، وخاصة
 فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، والباشا يسمع
 زوجه بعض ما يقرأ فى الجريدة ، فيطالع بعد أن يستعيد
 من الشيطان الرجيم مرارا : « ولد قتل أبوه . ولما
 سالوه عن السبب . قال لهم ان أبوه بلغ سبعين سنة ،
 وأنه شيع من الدنيا ، وعلشان كده موته » ! (ص ٥٨) .
 فهذه اللقطة بلا ملامح ، لأنها لم تعكس شيئاً يتصل بما كان
 يمكن أن يستشعره الأب من حب ابنه المفقود له . ومن

ناحية أخرى لم تعبر بدقة عن كنه هذه المشاعر التي
يتفجر منها مسلك حسن تجاه الباشا .

ويقع المتلقى فى مسرحية محمد تيمور ، على بذور
غير قليلة من الأشياء التى تحولت بعد ذلك الى آفات ،
تبدو مستعصية الحل فى رواياتنا المسرحية والسينمائية
.. مثل ادخال عنصر الملهى أو الكابريه ، بلا مبرر فى
هذه الروايات ، كاللقطة التى عرضها اديبنا لأمين الشاب
الوارث ، الذى ينفق ماله على غوانى الملاهى فى سغه
(ص ١٥ - ١٦) .

• عبد القادر أفندي

دكوميديا مصرية أخلاقية ذات أربعة

فصول

مثلها لأول مرة بمسرح دار التمثيل

العربي الأستاذ عزيز عيد في فرقة

السيدة منيرة المهدية في ديسمبر سنة

١٩١٨ •

شخصيات المسرحية وممثلوها

عبد الستار موظف بنظارة الأوقاف - ٥٢ سنة (عزيز عيد)

عم خليفة يواب ومربي بالمنزل - ٦٠ سنة (أحمد فهميم)

عفيفي ابن عبد الستار • لا شغل له - ٢٣ سنة

(زكي طليمات)

بليلج شاب مهذب محب لبنت عبد الستار - ٢٩ سنة

(أحمد حافظ)

فرحات صديق عفيفي • شاب سييء السيرة - ٢٨ سنة

(عبد المجيد شكرى)

الآنون شيخ معمم - ٤٠ سنة (حسن فايق)

الضابط - ٣٥ سنة (محمود فهمى)

| | | |
|-------|--------------------------|--------------|
| نفوسة | زوجة عبد الستار - ٤٥ سنة | (زاهية) |
| هانم | خادم بالمنزل - ١٨ سنة | (روز اليوسف) |
| جميلة | بنت عبد الستار - ٢٨ سنة | (لطيفة أمين) |

- ١ -

تفتحت عين الجيل الجديد فى بلادنا ، على فئة المتبطلين بالوراثة ، وهم يلفظون آخر انفاسهم .. بعد ان تأكد لهم حقيقة ان الذى لا يعمل لا يأكل . ويمكن القول ان هذه الفئة كانت قبل يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، تكون شبه طبقة قوية كثيرة العدد ، تنتشر فى الريف والمدن ، من ابناء الأغنياء . وتشكل خطرا حقيقيا ، من أهم عناصره تفشى روح اللامسئولية والاستهتار والتواكل . وخاصة فى الطبقات المتوسطة والفقيرة ، التى ترنو فى تطلعاتها الى الاقتداء بهذه الفئة التى لا تعمل .

ولكن الأجيال السابقة رأت وعاشت واقعا مغايرا ، كان فيه هؤلاء المتعطلون يكونون احدى الظواهر القوية الخطيرة للمجتمع . فكانت كلمة مثل .. « من الأعيان » تنبئ عن وجودهم المسيطر فى الحياة المصرية . وهكذا عايشهم محمد تيمور ، ولعله كان من أكثر الناس فهما لهم ، لأنهم ينتمون فى الغالب الى طبقة الثرية الأرستقراطية ! ولكن الفنان الحساس الموضوعى فى

أدينا ، كان أقوى من الا يلتفت اليهم ويهاجمهم ويسخر منهم . وهكذا وجدت شخصية مثل امين فى مسرحية « العصفور فى القفص » ، الذى يتخذ من البحث عن المتعة الجسدية لذته الوحيدة فى الحياة ، كما يقول « اظن حضرتك تحسب ان الدنيا دى يعنى جد فى جد ، تعرف ان اعتقدت كده مانتش نافع . الدنيا يا حبيبى ماهياش الا ضحك وهزار وتنطيط وزى ما انت عاوز . اسمع كلامى عشان تعرف لذة الحياة » . (ص ٨٤ - المشهد الثانى من الفصل الرابع) .

واذا كان المؤلف قد اخذ هذا النموذج من الطبقة الراقية ، او التى كان يطلق عليها كذلك ، فى صورة ابن الذوات الوارث الذى يبعثر امواله على بنات الهوى ، فانه فى مسرحية أخرى وهى « عبد الستار أفندى » يتخذه من الطبقة الفقيرة ، فى صورة « البلطجى » . ففى عفيفى بلور محمد تيمور ، هذه الشخصية التى تعيش بذراعاها كما يقولون . فصاحبها يستمرىء حياة اللهو والفراغ والدعة ، فيعيش عالة على الآخرين . . . رغم انه يبلغ من العمر الثالثة والعشرين . وهو ليس كحسن فى رواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية » ، يتعد عن اسرته بأثامه وبلطجيته ، بل يعيش بين ظهرائهم ملحقا الأذى بهم ، مرهبا اياهم ، ناشرا الدعر فى نفس ابيه . لا يعلم ان يجد المال ، اذا استعصى الحصول عليه من

أبيه أو أمه ، من الخادمة التى يوهما بحبه وهيامه .
وشئ آخر أراد مؤلفنا ان تستوعبه شخصية
عفيفى ، وهو أن تصور نموذج مدعى الفن .. الذى يستتر
وراءه ، ليتقيا كل طيشه ومبازله وعنجهيته الفارغة .
انه يظن ان الفن عمل من لا عمل له ، ولذا أصبح فنانا
وما أكثر ما يردد فى كل لحظة انه « غاوى تمثيل » - من
الطريف انه يردف دائما عمله فى التمثيل بعمل آخر ..
وهو عضويته فى جمعية للرفق بالحيوانات ! - ولذلك
فهو يسهر الليل وينام النهار ، والويل لمن يتكلم فى
اثناء هذا النهار ! وهو كما يقول عن نفسه ، يمثل
تراجيديا وكوميديا أيضا (وأكثر من ذلك يترجم
مسرحيات كمسرحية عطيل ! ومن الأخيرة يعرض - لعل
محمد تيمور لم يرد بايراد هذا النص ان يدل على براعة
عفيفى البلطجى ، بقدر ما أراد أن يعرض لنموذج وأسلوب
ترجمات ذلك العصر - لمشهد عطيل وهو يقتل ديدمونة ..
« ثغر جميل ، وشعر طويل ، وخصر نحيل ، وردف
ثقيل ، وغرام فى الفؤاد ، يضيع الرشاد ، ويقتل
العباد . أى ديدمونة المحبوبة . أنا أهواك واموت فى
هواك ، وأضع قلبى فى يمينك قبل يسارك . ولكنك خنت
العهود ، ونقضت الوعود ، وعشقت كاسيو اللعين ابن
اللعين .. الخائن الاثيم . وخنت عطيل الأسد الهمام
والقائد الضرغام . ولم تخشى القادر العلام .. » !
(ص ١١٥) .

ولكنى يؤكد عفيفى براعته فى التمثيل واندماجه فى
تأدية دوره ، لا يجد الا والدته متفرجا ! فيمثل امامها
شخص عطل وهو يقتل زوجه الخائنة ، ويلتبس عليه
الامر ويختلط امامه الخيال بالواقع - او هو يدعى ذلك -
حتى ليضفط بأصابعه على عنق أمه ، ولا يخلصها من
عملية الخنق الا مجيء زوجها !

- ٢ -

ولعل اكمل الشخصيات رسما فى مسرحيات محمد
تيمور جميعا بلا استثناء ، هى شخصية نفوسة فى
« عبد الستار افندى » . فاهتمام المؤلف بها ودراسته
لها ونفاذه الى أعماقها ، واضحة جدا حتى لتتجسد
وتتحرك أمام القارئ .. ونفوسة بنت بلد تتمتع بأكثر
ما تتسم به هذه الأنثى . فبنت البلد شديدة الحدة ،
لا تعترف بمبدأ ضبط النفس والتحكم فى أعصابها ،
فتخرج كلماتها كالطلقات متفجرة فى وجه المتحدث اليه ،
بلا أى شعور بالذنب . ويتخذ هذا الموقف صورة اسوا
واقسى اذا كان المتحدث اليه ، فى مستوى اجتماعى
اقل من مستوى بنت البلد .. كان يكون خادما مثلا كعم
خليفة البواب . فالعلاقة بين الجانبين لا تخرج عن سيد
ومسود ، اليد العليا واليد السفلى . يدور هذا الحوار
بينهما :

نفوسة : ياراجل انت جرى لك ايه النهاردة ؟ موش ترد ؟
أما صحيح ماتختشيش . شوف مين اللى بيخبط .

خليفة : دنا كنت باصلى العصر . هى ياترى الصلا حرام ؟
أما عجائب يا ناس !

نفوسة : شوف اما أقولك . ما تكثرش احسن والنبي
ماعنديش الا الشبشب . آه . انت قاهم انك سيد
البيت والا ايه ؟

خليفة (من الغناء) : الله يسامحك ياستى .

نفوسة : يسامحنى والا مايسامحنيش موش شفلك . .
شوف مين اللى بيخبط احسن بعدين امشيك على
العجين ماتلخبطوش .

(ص ١٠٦ - ١٠٧) .

ونفوسة تقدم لنا تعليلا لهذه الحدة او هذه العصبية
« أنا واحدة على الأسياد ولما تطلع الجنونة فى دماقى
ما أسألشى على حد » . (ص ١٠٨) . هى اذن تتستر
خلف هذه القوى الغيبية المجهولة او المزعومة ، لتعذر
عما يشوب سلوكها من قسوة ، وما تسببه للغير من آلام ،
بدعوى انها واقعة تحت سلطان كائنات اقوى منها ،
لا قدرة للبشر على مقاومتها أو الافلات من قبضتها !

ومن المعروف ان الصلة التى تربط بعض نماذج من

بنت البلد بالمقاييس الأخلاقية ، واهية ضعيفة .. فهي لا تعرف التشدد ازاء ما يطلق عليه الأخلاق الدينية أو الأخلاق الحضارية مثل الصدق . فهي تعدها « حيلة » زائدة لا قبل لها بها ! هي فى واقعها اذن لا تثق على نفسها باتباع مثل هذه الأخلاق ، لأنها تجد أن الموقف العكسى يعطيها سلاحا تحارب به المجتمع الذى يعج بالضواري ! وهكذا يكون الكذب منجيا ، اذا تساوت كفة بنت البلد بكفة الجانب الآخر ، ومظهرا من مظاهر السيادة اذا كانت هى القطب القوى والآخر الضعيف كان يكون فى مقام الخادم والبواب ، كما نجد فى شخصية عم خليفة مرة أخرى ! فى أحد مشاهد الفصل الأول ، نلتقى بنفوسة تفلظ القول لعم خليفة - كما راينا - لأنه لم يلب نداءها منذ أول مرة ، وتثور عايله وتسبه ، ثم تفعل المثل مع هانم الخادم . وعندما يصحو ابنها السليط عفيفى على الضوضاء ، تتداخل أمه فى نفسها ويخفت صوتها ، وهى تتهم خليفة وهانم بأنهما كانا يتشاجران معا ، وتنتعتهما بالكذب اذا دافعا عن نفسيهما !

واذا كانت بنت البلد تنتمى فى الغالب الى الطبقة الفقيرة، التى لا تجد حرجا كبيرا فى الحديث عن النواحي الجنسية أو الخارجة ، بل يشرها ويدغدغ حواسها مثل هذا الحديث أو ماينبئ عنه فقد كان يحلو

لنفوسة كثيرا أن تستمتع بالتعقيب او الإشارة الى هذا الجانب . كما نراها تفعل منذ المشهد الأول فى الفصل الأول ، فهى مثلا ما تكاد تعلم ان البواب الذى كانت تنادى عليه ، كان فى المرتقى « دورة المياه » حتى تضحك مسرورة وتسائله فى انسجام : « وفى المرتقى ؟ ويعنى ما يهفش على بالك المرتقى الا والباب بيخبط ؟ ! شوف مين اللى بيخبط » (ص ١٠٦) . فصاحبتنا تلوك الحديث وتكرر الكلمات فى انبساط !

وأراد كاتبنا أيضا ان يصور فى شخصية نفوسة نموذج الزوجة التى تتسلط على زوجها الضعيف ، فتسوقه الى ماتريد مهددة اياه ساخرة منه ، حتى يبدو العوبة فى يدها . « فالشيشب ينزل يرقع اصداغه » وهى على استعداد لأن « تسبح دمه .. تقرمه » وهى لا تستقبله الا بالشتم ٠٠ فهو « المنيل » ، والمدهول ، والحمار ، والكلب الخ تتهكم على كل ما يأتى من أفعال حتى عندما يشتري شيئا ٠٠ فالفاكهة التى يبتاعها سيئة « برتقال عال العال ايه وزفت الطين ايه ؟ دا حادق قوى يلسع فى اللسان تقولشى عقربة . تملى كدة ماتعرفش تعمل حاجة . حتى البرتقال ماتعرفش تشتريه دا ايه ياخويا القلب ده . دى الحاجة تقول نينى نينى لما ييجى الردى يشترينى » ! (ص ١٦٩) .

وتجربى نفوسة وراء المال . فهى ترضى أولا تحت

قائرا ابنها عفيفى ، بأن تزوج ابنتها جميلة من صديقه
عرفات ، على الرغم مما الصقه به زوجها من أشياء يندى
لها الجبين خجلا . وبلغ من رضائها أنها لا تتأثر بتوسلات
الفتاة ورفضها الاقتران بهذا الشخص المحتال ، الذى
تكشف لها ابتذاله ، بل لا تجد الأم بأسا أن تترخص فى
ترحيبها بفرحات ، واستعدائه على عبد الستار واهانة
الخطيب الآخر . . . بليغ ، الذى يعجب به الأب وتجه
الابنة . ويستمر موقف نفوسة على هذا الوضع ، حتى
يخبرها زوجها بما ورثه بليغ عن عمه الذى مات قريبا
عن عشرات الأفدنة وعشرات الجنيهات ، وبالهدية
الضخمة التى يعدها لحماته . . . فإذا بها تتحول فجأة
وترفض فرحات وتقبل على بليغ ، وكأنها معادلة رياضية
ذات حدين !

- ٣ -

وإذا كانت نفوسة تمثل السيدة الكبيرة بنت البلد،
فإن هانم الخادم تعرض لجانب آخر من بنت البلد، وهو
ملامح الشاب « الفندورة » ! فهى تحب الهذر والمزاح ،
وتهوى المداعبة . تزهو اذ تلمح دلائل الاعجاب بجمالها .
وتعمل على استكثار منها لو أمكنتها ذلك . كما صنعت
مع عم خليفة البواب المعجوز ، اذ تذهب الى حجرته
تداعبه وتستميله اليها فى بادئ الأمر بدهاء ساخر . وعلى
الرغم من أن الرجل يشك فى صدقها ، ينزلق الى مزاحها

الساخن الماجن ، وما تنفته المرأة من اثاره في الرجل . .
 مهما كان عجوزا او دميما يبتعد عن النساء كصاحبنا .
 وهكذا استطاعت هانم أن تستلب من عم خليفة ، سلاح
 خشونته وجهامته وتدينه ، فيتحول الى انسان يزدهيه
 ان يتكلم عن امجاده القديمة الغرامية ، حينما كان شابا
 وسيما . . « واد حندوء تمام » ! لقد كان دائما ينهرها
 ويهاجمها ، ولكنها لما كادت تتبسط معه في الحديث ،
 حتى رق تماما :

هانم : والنبي يا عم خليفة انت راجل طيب وذوق وابن
 ناس . بس موش عارفه ليه لما يطلع خلقتك تقروم
 تنقلب سحنتك وتبقى كده اعوذ بالله من الشيطان
 الرجيم .

خليفة : انت ح تسكتي والا لا ؟

هانم : اسكت ازاي يا عم خليفة ! وانا كل ما اشوفك
 قلبي يدق زي رقاص الساعة .

خليفة (وقد سره الكلام) : طيب بلا قافية وقلبك بيدق
 ليه ؟

هانم : سبحان الله يا عم خليفة . هو حد يشوف وشك
 الحلوه ولا يدقش قلبه ؟! (ص ١٤٧ - ١٤٨) .
 وما تكاد الفتاة تسأله عن ذقنه الطويلة ، حتى يستسلم
 تماما :

هانم : بالطبع يا عم خليفة باين عليك ٠٠ (تعنى موافقتها
على ما ادعاه من وسامته القديمة وحبه الشديد
للنظافة) ٠٠ باين قوى ٠ بس يعنى ليه نزلت
دققتك ؟

خليفة : (يضع يده مرة أخرى على عنقها) : يعنى بلا كافية
دقنى مش عاجباك ؟

هانم : عجبانى قوى . هات لما ابوسها .

خليفة : خدى يا ختى خدى بوسيتها .

هانم : (بدل ما تبوسها تضطرب فيها وتضحك) !
(ص ١٤٩) .

ولا يقتصر الأمر على أن يكون من فى مستوى هانم
الاجتماعى كالبواب هدفا لمجونها ، بل يسعدها أن يقع
فى شراكها سيدها الكبير العجوز ٠٠ فتداعبه مصطنعة
الاستجابة الى غزله ٠ واذا كانت قد سخرت من خليفة
كما رأينا قبلا ، فقد فعلت نفس الصنيع وان كان
بأسلوب آخر مع عبد الستار ٠٠ الذى اشترى سكوتها
عن أخبار زوجه بمبازله ، بمال !

وهانم كبنت بلد « مغنطرة » تهوى الزينة وتعمل
على ابداء محاسنها ، واظهار صباها الفض ، حتى لتقول
لها سيدتها « شـايفاك مانتيش على بعضك مطولالى
المقاصيص ومكحلالى العيون وناقصة تحطى الأبيض
والأحمر » (ص ١٠٨) .

وهناك علاقة غرامية بين هانم وعفيفي ، يستغلها الأخيرة للاستحواذ على ما تملك الخادم من مال قليل .
وهذه العلاقة لا يرضى عنها عم خليفة ، فعندما يسأله بليغ عنها يجيبه :

خليفة : بلا قافية خدامة من اللى بتشوف كيف أسيادهم

بليغ : بتشوف كيف مين يعنى ؟

خليفة : البرنس عفيفي . (ص ١٥٥ - ١٥٦) .

ومن المعروف أن لبنت البلد باعا كبيرا فى الكيد ،
فهى تستخدم ذكاءها الفطرى فى الدفاع عن نفسها
ضد الدين يطمعهم ضعفها الأنثوى وقرها فى انقلب
الأحيان ، فى العبت بها . وقد عرض محمد تيمور ببراعة
أخاذة . منالا لكيد بنت البلد ، الذى يتحول الى « فن »
يحمل كل خط فيه رقته وخفة دمها وحلاوتها وذكاءها ،
وقبل كل شيء مصريتها . . . وذلك فى الفصل الرابع فى
مشهده الأول ، عندما اجبر عبد الستار افندى على قضاء
ليلته فى حجرة مغلقة بلا اضاءة وعلى مقعد ، لأن زوجته
وقفت على غزله للخادمة ! وأخذ فى الصباح وهو فى
كرب شديد ، يتوسل الى هانم التى كانت تغنى فى خارج
الغرفة وهى تفسل أن تفتح الباب . ولكنها لا تعبأ به
وكانها ليست هنا . وهذه احدى لقطات هذا المشهد :

« يفتح الستار عن هانم جالسة على الأرض تمسح

طشط بليفة » . .

هانم : (نفنى) والنبي يا ما تعذرينى واتانى على . آه
حب حبيبي شاغلنى . والله ان ما جاني جاني . لانا
ريحة ولا جاية حاجة والنبي آه ياما .

عبد الستار : (محبوسا فى المندرة ينادى خلف
الباب) يابنت بلاش بقى غنا . . افتحوا الباب .
دنا مذهبى طلعت .

هانم : مين دا الى بيتكلم ؟ انت مين يا راجل ؟ موش
تود .

عبد الستار : (من الداخل) مانتيش عارفه سيدك يابنت
الكلب ؟ افتحى الباب .

هانم : سيدى نايم فوق فى حضن ستى . أما الى بيتكلم
ما سبقليش به معرفة !

عبد الستار : يا بنت افتحى دى ليلة كانت مقطرنة
ومزفته !

هانم : موش على دماغى وحياة راسك يا لى بتتكلم !
(ص ٢٢٧) .

ولا شك ان شخصية هانم من المع شخصيات محمد
تيمور المسرحية الناضجة ، فهى من أكثرها تطورا وحياة
وتجسيدا صادقا وتعبيرا غنيا عن صاحبيتها فى كل مراحلها
ومواقفها . واذا التمس لها المؤلف احيانا بعض اللزمات
الكاريكاتيرية ، فقد وضعها فى مكانها فلم تتجاوز حدها

أو تفسد أو تعرقل خطوات الشخصية نحو النضج .
ولذلك فطوال المسرحية ، لم يستشعر القارئ اهتزازا في
صورتها أو جمودا في حركاتها . بل بدت دائما متبلورة
تؤدي دورها بكل التزاماته الدقيقة الحية . سواء
عرضت لنا حبها للهدر أو ألمها لغدر عفيفي بها وبحبها
الذي أسعدته به زمنا . انها في الموقف الأخير تخلص
لهذا الوهن الذي لايدلها فيه ، لأنه ينجم عن استبداد
الرجل الشرقي بالأنثى الضعيفة ، وركلها بلا شفقة عندما
تبدأ تطالبه بحقها . لقد ظن عفيفي انه على أبواب الزواج
من ابنة الغنى الأمثل عزيز بك ، كما أوهمه بذلك صديقه
فرحات ، الذي يريد أن يتزوج أخت عفيفي . فما
حاجته إذن الى هانم ونقودها ؟ وهكذا يخرجها من حياته
بلا اهتمام .

- ٤ -

وإذا كان المؤلف قد اهتم برسم شخصية نفوسة .
فانه لم يفعل المثل بزوجها . فجاءت شخصية عبد الستار
سطحية مرسومة من الخارج ، لا تملك من الدلالات الحقيقية
القوية ، ما يمكن أن توحى به الى المشاهد . حتى اهتزاز
الشخصية لم يعكس في الحقيقة الا اهتزاز تناول الكاتب
نفسه ! وهذا ما جعل القارئ أو المشاهد يلقى صعوبة
كبيرة في تكوين رأى محدد عن عبد الستار ، وخاصة
في الأجزاء الأولى من المسرحية . لأنه لا يملك شيئا

حقيقيا يفسر به مسارهذه الشخصية • ويحددها به الا مجرد لقطات سريعة خاطفة غير عميقة • منذ اللحظة الاولى التى يظهر فيها على المسرح - منقذا زوجه من اندماج عفيفى التمثيل الذى كاد فيه أن يخنق أمه - وهو يبدو فى صورة الرجل الضعيف بلا تبرير • فامرأته القوية السليطة تراه « راجل من بتوع زمان » ، وكذلك يعده ابنه السليط أيضا ، رجلا غير متحضر • (ص ١١٩)

عبد الستار افندى اذن رجل مغلوب على امره •
تستخف به الزوجة والابن معا •

عبد الستار : طيب ما علش • غلطت يا أم عفيفى •
بس ما تزعليش •

نفوسة : سامع • أسيح دمك • أقرمك •

عبد الستار : وليه بس يا أم عفيفى ؟ أنا عملت حاجة ؟

نفوسة : عملت حاجة ! تضرب الواد قدامى ! كانت محاولة لم نتم لأنها خطفت منه العصا وتقول عملت حاجة ؟

عفيفى : ما علش ياما • الحمد لله عرف غلطته وبكره يتوب •

نفوسة : يعنى صعب عليك قوى يا عفيفى ؟

عفيفى : سبحان الله ياما • انت نسيت انى عضو فى جمعية الرفق بالحيوانات ؟

عبد الستار : متشكر • (ص ١١٩) •

وعبد الستار رغم بلوغه الثانية والخمسين فإنه يتصالي ، ويجرى وراء المرأة ويسيل لعابه للحصول عليها وهو يجد ذاته أهلاً لذلك ، فيعترف لنفسه بأنه وإن لم يكن وسيماً جداً فهو على الأقل مقبول ! (ص ١٢٠) .
 وإذا كان متقدماً في السن ، فلا شك أنه يعجب حواء « ويأما كان لي مع النسوان وقايع » ! (ص ١٢٧) . لا يأنف أن يلاحق الخادمة بغزله ، متوددا إليها متمسحاً بها معلناً لها عشقه الشديد . ولا يسوؤه أن تهزأ به وتسخر منه ، ويقابل بالامتهان . يطلب منها قبلة ، فتشترط عليه ربالاً (عشرون قرشاً) ثمناً - نحن في عام ١٩١٨ - فينفجر غيظه ويثور غضبه . فبكم يكون العناق اذن ؟! ولكنها لا تأبه له . وأكثر من هذا ، تأخذه الغيرة عليها عندما تقول :

هانم : دى البوسة تمنها ريال علشان خاطرك بس ..
 أما لو كانت لغيرك والنبي ما ارضى ايداً بأقل من جنيه .

عبد الستار : هو انت بيبوسك حد غيرى ؟ دى قلة حيا
 وقلة أدب وعدم تربية .
 هانم : مالك اتحمقت كده ليه ؟

عبد الستار : بيبوسك غيرى ؟! باقولك دى قلة حيا
 وقلة أدب وعدم تربية ! (ص ١٣٠) .
 ومؤلفنا لا يقدم تعليلاً مفهوماً أو غير مفهوم ، لا

يمكن أن نسميه بالنوبات التي تسيطر على عبد الستار ، فتجعله جباناً رعديداً في لحظة ٠٠ وشجاعاً مقداماً في لحظة أخرى ! وهكذا دواليك ، فكأنها عملية ميكانيكية لا دخل لغير التروس في إدارة عجلاتها ! وهذا الموقف جعل الشخصية وكل ما تأتيه من أفعال في كثير من الأحيان ، ينزلق فلا يترك أثراً في ذهن القارئ أو نفسه فإذا كان مبعث غلبة نفوسة ، هي الالفاظ النابية ، فعبد الستار يستعملها أيضاً ! فماذا يكون إذن ؟ هل هو قوة الايذاء باليد التي يمثلها « الشبشب » ، الذي تسارع الزوجة الى خلعه وشهره في وجه عبد الستار مهددة ؟ ويبدو أن الجواب بالإيجاب ! ودليل ذلك اعتراف عبد الستار نفسه ! ففي المشهد الحادى والعشرين من الفصل الثانى ، يقول بطلنا مبتهلاً شاكياً الى الله « يعنى ليه يارب بس ! أديك قدرتنى على الخناق والزعيق ، ايمتى يارب تقدرنى على الضرب ؟ يارب ٠ يارب » (ص ١٨٤) !

وإذا صور تيمور ضعف عبد الستار وخوره ، ازاء تسلط نفوسة وبذاءة عفيفى ، ومقاومته غير الجدية بالنسبة الى أموره الشخصية ، فهو يحاول أن يعدل عن هذا الموقف بنقيضه اذا عرض موضوع زواج ابنته جميلة ، مقاوماً في جدية وفي استبسال حقيقى . وعلى الرغم من ذلك ، فان المشاهد أو القارئ ، يدرك أن المؤلف يضطنع لعبد الستار هذا الموقف اصطناعاً ، وكأنها نظرية علمية

فعندما يتصل الأمر بجميلة ، يجب على أبيها أن يتشجع ويقاوم في سبيل اختيار الزوج المناسب لها ! وهكذا نجده يكرر دائما وهو يوجه الخطاب الى نفوسة وعفيفي :
« ياما سيبت لكم كثير • لكن علشان بنتي • أنا مستعد (لزوجه) أكسر عضمك (ولابنه) وافلق دماغك »
(ص ١٧٨ - ١٧٩) •

ولست أدري هل شعر المؤلف بضعفه ازاء تصوير عبد الستار ، فاضطر الى الاستعانة بالأسلوب الكاريكاتيرى لمحاولة اخفاء هذا العيب ! أم أن استخدامه لهذا الأسلوب لا دخل له من قريب أو بعيد باهتزاز هذا التناول وسواء أكان السبب هذا أم ذاك ، فقد عمد محمد تيمور الى المبالغة والتزيد فى رسم ملامح ومشاعر هذه الشخصية ، كما رأينا ، الى درجة تبدو عسيرة الفهم أحيانا لشدة تفككها وبدائيتها !

فى أحد مواقف المشهد السابع من الفصل الأول ، نجد هذا الحوار يدور بين عبد الستار وزوجه نفوسة ، التى زادت من اهانتة وسبه وهو صاغر ، يلحق اليأس التى تصفه :

نفوسة : اخص عليك يا عبد الستار • تنسى عشرة ثلاثين سنة وتهينى برضه ؟

عبد الستار : عشرة ثلاثين سنة • أما أنا قاسى صحيح •
نفوسة : عشرة ثلاثين سنة استحملت فيها قساوتك وشربت المر علشان خاطرك (كذا !) (تبكى)

عبد الستار : (يبدأ فى البكاء) صحيح وشربت المر
عشان خاطرى •

نفوسة : دى عشرة طويلة قوى يا عبده (تبكى) •

عبد الستار : قوى قوى (يبكى ويمسح دموعه) ماعلش
يا نفوسة الحق على •

نفوسة : عنتش ترجع لى عملته (أى محاولة اغصاب
ابنهما المدلل الفاسد) •

عبد الستار : أبدا أبدا • هاتى بوسه بقى •

نفوسة : استنى اما أنف وامسح دموعى •

عبد الستار : امسحى يا ختى امسحى • (ص ١٢١ -
١٢٢) •

ولعل أبلغ آيات هذا الاهتزاز فى تناول شخصية
عبد الستار ، ان الكاتب لم يستطع أن يضمّن حوار
ما أراد من تعبير عنها وتحليل وتصوير لها • فلجأ الى
اصطناع ما يشبه الحاشية أو الهامش ، وجعل خشبة
المسرح تخلو الا من عبد الستار مفردا له مشهدا
كاملا قصيرا - تكرر بعد ذلك - هو المشهد التاسع من
الفصل الأول ، ليفصح عما لم يمكن الحوار من الافصاح
عنه ، وليقول : « والله يا عبد الستار خلّيت بنفسك شوية
من الكاينة اللى رماك رينسا بها • فى الديوان رئيسك
موريك الغلب وفى البيت ابنك مكفرك ومراتك مطلعك »

روحك . القصد اديك بقيت لوحذك وربنا برضو بكره
يفرجها . ويمكن الى يكرمه الواحد يكون فيه الخير .
(ص ١٢٥) .

- ٥ -

وبليخ هو الشاب الذي تقدم الى عبد الستار
لخطبة ابنته جميلة . وهو كما قدمه الأب « ولد طيب
قوى ، ماهيته ستة جنيهاً ، عريس من أحسن
العrsان » (ص ١٢٣) . ويصوره صاحب «عبدالستار
أفندى » شاباً مستقيماً ، ومن دلائل استقامته انه لا يشرب
قهوة ولا شاي ولا يدخن - هكذا كن مفهوم الشاب
المؤدب فى ذلك الزمان - ولكن هذه الصورة التى أراد
أن يوحى بها محمد تيمور ، تكاد تتقوض فيما يتخذ
بليخ من مواقف الى درجة التناقض أحياناً ! كما يفعل
عندما يدخل منزل عبد الستار أفندى لأول مرة فى حياته ،
خاطباً ابنته . . . واذ جلس ينتظر الأب الذى كان فى مهمة
خارج المنزل ، فلا يكاد ينتظر جميلة التى جاء لخطبتها
عرضاً ، حتى يغالزها فى التو واللحظة مغازلة مكشوفة
صريحة !

- ٦ -

ومحمد تيمور لا يبلغ من حسابه ، الاهتمام بالصورة
الخلفية لآحداثه ، أو تجاهل روح العصر فى أحسن

انعكاساته ، فنجده يعرض مثلاً بمهارة فى خلال حوارهِ ،
لاحدى صور الاحتيسال التى تفتشت فى ذلك الحين ..
عندما استغل الشطار ظهور ورق اعلان لا يختلف كثيراً
عن أوراق « البنكنوت » ، ليوهمو السذج ان هذا من ذلك
ولا فرق بينهما ! (ص ١٩٤) .

ومن الأشياء التى عنى بها مؤلفنا أيضاً فى هذا المجال ،
تصوير استهواء الصحافة للناس ، حتى تبدو عملاً سهلاً
يؤمهُ الفاشلون كتاباً واصحاب مجلات ! (ص ١٩٩) .
وأغاني ذلك العصر ، جاءت على لسان الخادم هانم :
والنبي ياما تغدرينى واتانى على . آه حب حبيبي شاغلنى
والله ان ما جاني جاني . لانا رايحه ولا جايه . والنبي
آه ياما . (ص ٢٢٧) . أو : « خارج من الحلمية . آه
الوجه زاهى زاهى والعيون عسليه » (ص ٢٢٨) . أو :
« ياوبور . ياوبور يا بو عربية يا مسلى ولاد الحسنية »
(ص ٢٢٩) !

وشخصية رجل الشرطة من الشخصيات التى تناولها
محمد تيمور فى قصصهِ ومسرحياته على السواء ، فاذا
التقينا به فى احدى قطعه القصصية « للفقراء مجاناً » -
ضمن كتابهِ « وميض الروح » - فاننا نلتقى به أيضاً
فى مسرحيته « عبد الستار أفندى » التقاء سريعاً كذلك
والسمة التى تميز رجل الشرطة هنا ، هى ريفيته وأسلوبهِ
الجاهل ولغته ذات التعبير المحفوظ . لقد كان عبد الستار
يسب ويلعن زوجه وابنه اللذين حبساه فى حجرة

مغلقة جزاء وفاقا على غزله للخادمة وسخريته بنفوسة ،
فيصل صراخه الى رجل الشرطة فى الخارج . وتحديث
هذه المحاوره :

الشاويش : (من الحارة) بتزعج كده ليه يا راجل ؟

عبد الستار : ومين انت كمان ؟

الشاويش : باجولك ما تزعجش وتجلج الأمن العام .

عبد الستار : مين انت ؟ اخلص .

الشاويش : شاويش النجطة . باجولك ماتزعجش .

عبد الستار : حاضر . (ص ٢٢٦)

- ٧ -

من الواضح فى « عبد الستار أفندى » أن المتفرج
استحوذ على محمد تيمور أكثر مما فعل العمل الفنى
نفسه . ولذلك كانت الرغبة فى اثاره المشاهد ، هى
هدف كاتبنا المسرحى فى غير قليل من الأحيان ، وخاصة
فى الفصل الثالث ، الذى يعد أكثر فصوله افراقا فى
الميوDRAMا، وهو يستنجد ببعض الفلسفة الشعبية لتضى
جوا واقعيا على مسرحيته ، مثل مزايا الصبر وضبط
النفس يقحمه اقحاما . فلم يحدث ما يتطلبه وجود الصبر
حتى نعتد عليه فى تلوين ملامح أو تكوين تطور ، فى
العلاقة بين بليغ وجميلة . لقد جاء صاحبنا قبلا ليطالب

يدها من أبيها ، فوافق عبد الستار ، ولكن الأم والابن طرداه من المنزل ، على الرغم من وجود الزوج شر طردة .
وما هو ذا بليغ يجيء ثانية ، ولكن ليقابل الفتاة في الخفاء .
في موعد غرامي ، لا نعرف متى اتفقا عليه وكيف كان ذلك .
لقد أخبرها في هذا اللقاء ، ان عمه قد توفي ، وانه على استعداد ليجذب امها الجشعة الى صفه ، بأن يقدم لها بضعة فدادين هدية .

فيجري بينهما - أى بين جميلة وبليغ - هذا الحوار عن الصبر والصابرين .

جميلة : يا حبيبى يا بليغ يا حبيبى . الفرح جالنا
يا روحى . الحمد لله .

بليغ : ما هو الى يصبر يا حبيبتى ينال مراده .

جميلة : حقه يا بليغ يا ما شفنا من أخويا وأمى : دوقنا
المر يا حبيبى . لكن اهو ربنا فرجها وزى ما يقول
المثل . . اصبر تنول المرام . . (ص ١٩١) .

وفى « عبد الستار أفندى » بالذات ، يجد القارئ
أكثر من مستوى لمحمد تيمور على عكس منحياته
الأخرى . حتى ليدعش المتلقى ان تنتمى جميعها الى كاتب
واحد ! ولعل الفصل الثانى وخاصة المشهد الثالث والرابع
يحفل بأضعف هذه المستويات ! فعم خليفة يسأل بليغ

عن طبيعة مهنة فرحات ، وكأن عبد الستار لم يخبره بها
كما أخبره بكل دقائق رغبة بليغ فى الزواج جميلة ،
وكذلك المرأة الكبيرة التى يتحدث بها عم خليفة عن
الأسرة ، ومن الدقائق الأولى لجلوس الشاب الفريب .
ويصل الخلط الى مداه فى المشهد الرابع . عندما نرى
جميلة - العذراء الخجول بنت الطبقة المتوسطة - تفازل
من يجيئها خاطبا وتراه للمرة الاولى ، وتقول له - « خبط
لزق » - : انى ما جوزش غيرك ابدا ولو كانوا يشنقونى
ماتخافشى يا بليغ . انا قلبى وروحى معاك (ص ١٥٦) !

متى وكيف حدث هذا الغرام الملتهب وامتدت جذوره ،
حتى تشى به كلمات الفتاة بهذا الشكل ؟ وكيف تطورت
الأمور الى هذه الدرجة وهى لما تبدأ بعد ؟! وهل يمكن
أن تصور كلمات جميلة حقيقة فتاة فى مثل موقفها ؟ ..
أشياء تبدو صعبة التصديق ، وخاصة بالنسبة لكاتب
وأديب جاد مثل محمد تيمور !

عندما تبلور الوضع فى أسرة عبد الستار بالنسبة
لزواج جميلة ، وتنتهى الأحداث بترويج كفة بليغ على
فرحات ، فإن المؤلف لا يصل الى هذه النتيجة كخاتمة
حتمية تنبثق من داخل العمل نفسه . ويخيل الى أن هذا
الموقف الذى يتخذه محمد تيمور ، يناقض مثله ومبادئه من
الناحيتين الخاصة والعامة .. فى إيجاد الشخصية
المصرية وبلورتها ، بكل ما تحمل من مقاومة القيم المنهارة

والتقاليد القديمة التي تعوق الحضارة والبعث الجديد .
فقد استعير العامل الأول والأساسى فى ترجيح كفة بليغ
من خارج المسرحية ، من وفاة عم بليغ ومائة فدان وعشرات
الجنيهات التي تركها له . لا من مواقف مشرفة تنبعث
من شخصيته وكانت على نقيض مثيلاتها عند فرحات
المرشح الآخر .

ومن مساوئ التصوير الكاريكاتيرى لمحمد تيمور ،
انه أفسد ما جاهد فى الوصول اليه ، من تناول مضامين
هامة مثل حق الفتاة فى اختيار الزوج المناسب . فهو
يعبث بالتناسق الضرورى لتكوين شخصية جميلة ، حسب
ما يتطلبه دورها فى المسرحية . حتى ان المشاهد لا يتعاطف
معها ، لانه لم يقتنع بها على الرغم من استعداده لتلون
مشاعره بعكس ذلك . . . ازاء مطلب عادل . ومن ناحية
أخرى ، عمل هذا الاسلوب الكاريكاتيرى نفسه على
اهتزاز الصورة ، والمؤلف يقيم تداخلا بين رفض الاب
أن يزوج ابنته من فرحات المحتال ، كما تريد نفوسة
وعفيفى . . وبين تهافت الأب على جمال الخادمة وضعفه
أمام أية أنثى ، وكأن هذين الجانبين يكونان وجهها
واحدا لشيء واحد .

• العشرة الطيبة

أوبرابوف ذات أربعة فصول وثلاثة

مناظر •

كتبها : محمد تيمور

وضع أجزالها : بديع خيرى

مقلها: فرقة الكازينو دى باريس تحت

إشراف عزيز عيد مساء الخميس ١١

مارس ١٩٢٠

« شخصيات الرواية وممثلوها :

من زعماء المماليك - ٤٥ سنة

(اسطفان روستى)

حاكم مصر - ٦٠ سنة

(محمد صادق صيف)

من وجهاء القاهرة - ٢٤ سنة

(زكى مراد)

حاجى بابا حمى الخضر

الوالى

صيف الدين

| | |
|---|--|
| حسن عرنوس | كبير أمناء الوالى - ٤٠ سنة (محمود رضا) |
| الشيخ حزنيل | كيماوى حاجى بابا - ٥٠ سنة (منسى فهمى) |
| عبد الله بلطجى | من كبار حاشية الوالى - ٢٨ سنة (مختار عثمان) |
| باشكاتب | كاتب دائرة حمص أخضر - ٢٥ سنة (عباس فارس) |
| خششبار | زوج الوالى - ٤٠ سنة (روز اليوسف) |
| ست الدار | قروية - ٢٥ سنة (نظلى مزراحى) |
| نزلة (جلبهار) | بنت الوالى - ٢٠ سنة (بولنطى حلمى) |
| سناجق • حاشية • جنود • فلاحون • فلاحات • وصيفات | |

- ١ -

التقت بواعث متعددة لتدفع بمحمد تيمور الى الكتابة المسرحية ، فالعمل على بلورة الشخصية المصرية فى عمل مسرحى ، وخلق مسرح وطنى صميم كما شاهد فى فرنسا والاهتمام بجانب آخر من جوانب المسرح الذى أحبه تيمور منذ صغره ، بعد أن عمل له ملقيا للمنولوجيات فى النوادى الرياضية والجمعيات الادبية ، ثم ممثلا فى

مسرحيتين كبيرتين ٠٠ ثم ناقدا مسرحيا ٠ هذه كلها أشياء اشتركت ليتخذ فناننا خطوته الجادة الضخمة ، التي لا يساويها عند الكثيرين الذين أرخوا لها ودرسوها جهود تيمور الأخرى في الشعر والقصة والنقد مجتمعة !

كتب اذن صاحبنا للمسرح بكل طاقاته ، ولكن المسرح يخذله . . ولا تمثل « العصفور في القفص » ثم « عبد الستار افندى » الا عدة ليال قليلة ، لا يمكن أن تعد بأية حال مقياس نجاح أو دليل استجابة جماهيرية وتصدمه التجربة المرة بعد الأخرى ، ويمكن أن نتخيل مدى ما لقيه فناننا الرقيق من أحزان وهو يحصد هذا المصير التمس ٠ ولكن يخفض من أحزانه ، ادراكه أنه ليس المسئول الأول عن فشل مسرحيته هاتين ٠ وانه سقط ضحية التيار السائد ، من المسرحيات الخفيفة الماجنة التي يحمل لواءها مسرح كشكش بك ، وكذلك يرجع تخلف ذوق الجمهور الفنى ، الى عوامل أخرى مثل ضعف المسرح الجدى عامة ، وبعده عن تناول مشاكل الناس واهتماماتهم فى أكثر أعماله ٠

وفى الوقت الذى كان لا يزال صدى هذا الفشل يتردد فى أذن المؤلف ، كان تيمور يفكر فى كتابة مسرحية جديدة ! فقد كان حبه للمسرح أقوى من الفشل والنجاح معا ! ولكن هل معنى هذا أن مؤلفنا استطاع أن يضمم جراحه بسرعة ، وأن يتناسى منقوط مسرحيته

يمثل هذه البساطة ؟ أبدا ٠٠ لسبب بسيط هو ، أن عمله المسرحي الثالث « العشرة الطيبة » يعد في الحقيقة عملا انتحاريا ، بالنسبة لواحد مثل تيمور بالذات ! فهذه المسرحية المصرة عن المسرحية الفرنسية « ذو اللحية الزرقاء » ، هي في الواقع تفهقر غير منتظم لمثل كاتبنا ومبادئه . إنها لا تعلن عن مقاومته واستماتته في الدفاع عن معتقداته ، بل تعكس انهياره النفسي وبأسه ، والرضا في مجال المسرح بما هو كائن لا بما يجب أن يكون ، والاعتراف بما أسماه هو « شبه الفن » . فقد تحول مستوى الاجادة عنده من فن ولا فن ، الى فن وشبه فن ولا فن ! وإذا رأى - في تقديره - أنه قد فشل في « الفن » الذي قدمه ، فقد عول على أن يسلك السبيل الذي كان يعيبه على الآخرين مثل سخافات وتفاهات الريحاني والكسار وشرفنطخ . ومن قسوة القدر أن يشترك تيمور مع خصم الأمس كشكش بك نفسه ، في العمل معه وبالطبع لم يتغير الريحاني ، ولكن تغير أو ضعف وقتيا صاحب المبادئ والقيم ٠٠ مهما اعتذر عن موقفه أصحابه ! يقول اخوه محمود تيمور في مقدمة الجزء الاول من مؤلفات المترجم له (وميض الروح ط ١ - ص ٢٧) : وما دفعه الى ذلك غير الجمهور الطفل الذي لم يكن يرضى الا بالهزل والمجون . فاضطر تيمور أن يرضيه وهو يسعى رويدا لتهديئه وتحويله . وهكذا ظهرت « العشرة الطيبة » على مسرح الأحداث .

ولا يجب أن يفوتنا في هذا الموضوع ، رأى زكي
طليمات في هذه المسرحية ٠٠ اذ يقول : قدمت رواية
« العشرة الطيبة » بعد هذه المقالات الى زعيم التمثيل
الهزلى . قدمها تيمور الى « الريحاني » كنموذج لما يصح
أن تكون عليه المهزلة الغنائية ذات الالخان « أوبريت »
فاذا صح أن نتخذ منها صورة لآرائه في « شبه الفن »
وما « يصح تغييره من أصول الفن » وجدنا أنه لم يحسن
التعبير عن مراده وأنه وهم تحت تأثير معميات الحالة
العصبية التي كان يعانيها المسرح ٠٠ لأن هذه الرواية
لا تخرج عن الأصول الفنية المقررة لوضع روايات
« الأوبرابوف » Operabouffe وهو النوع الذي
تنسب اليه هذه الرواية « حياتنا التمثيلية » - ص ٦١

وعلى أية حال ، وعلى الرغم مما اصططنه محمد تيمور
في هذه المسرحية من تملق غرائز الجمهور ومحاولة
ارضائه ٠٠ فلم يصب نجاحا جماهيريا ! ولا يرجع السبب
الى أنها لم تحتشد بما فيه الكفاية لاثارة المتفرج العادى ،
فقد بلغت الغاية في هذا الجانب ٠٠ بل كان الباعث
شيئا آخر لم يتوقعه المؤلف اطلاقا ، وهو مهاجمتها
للمماليك ! وفي ذلك يقول محمود تيمور : « انتقدنا
بقسوة جماعة من الكتاب وعابوا عليه موضوعها وهو ٠٠
انتقاد هزلى وتهكم على حكم المماليك فى مصر » . (مقدمة
« وميض الروح » - ص ٢٧) وهذا الموقف يستأهل
وقفة قصيرة ، تعرض لمجتمعنا فى تلك الحقبة ، التى كان

لأحفاد المماليك منزلة كبيرة فيها . فقد كانت معظم الأسر الاقطاعية تدين بوجودها للمماليك . فتراؤها بعض هباتهم الاولى وامتيازاتها الكثيرة هي من حسناتهم القديمة . وولتفت في هذا الموضوع الى الاقتراب الشديد بين العنصر التركي الذى تنتمى اليه الاسرة الحاكمة فى البلاد - أسرة محمد على - ، وبين العنصر المملوكى النازح اكثره أيضا من الأناضول وآسيا الصغرى .

ومن ناحية أخرى ، نجد أن جمهورا كبيرا فى أوائل هذا القرن ، كان يستشعر قداسة أو شبه قداسة حكم المماليك - نفس الموقف الذى اتخذ قبلًا من العثمانيين والاطمئنان الى شرعيته ولا يهتم على مصر ، لأنهم مسلمون ! - وأيضا كحقة زاهرة تتميز بفروسياتها .

تعتمد مسرحية « العشرة الطيبة » على حادثتين رئيسيتين ، الأولى : البحث عن عروس لأحد زعماء المماليك حاجى بابا حمص أخضر المزواج ، ويقوم بهذه المهمة المعلم حزنبل وهو عالم كيميائى يقيم فى قصره . ويجوب حزنبل البلاد ، حتى يصل الى إحدى القرى فتعجبه فتياتها ، فيجربى بينهن قرعة تقع على ست الدار القروية الجريئة غير الجميلة . وفوز صاحبتنا هو إحدى الصور الرئيسية فى المسرحية التى تعلن اضطراب الأحوال وتناقض الأوضاع فى مصر المملوكية .

واله طيب يا زمان الخطيبط
الأصايل يبقوا آخر الزمر طيبط

.. والحادثة الثانية ، هي بحث الوالى حاكم مصر عن ابنته التى القتها أمها منذ عشرين سنة فى « مشنة » فى النيل لما عرفت أنها أنثى ! - لئلتفت هنا الى أثر حادث اللقاء أم النبى موسى لابنها فى اليم ، وما يعكسه من صور فى المعتقدات الشعبية - ويقوم بمهمة البحث ، حسن عرنوس كبير أمراء الوالى ، الذى يتنكر فى زى فلاح جواب .. حتى يجد الطفلة التى أصبحت عروسا حلوة هى نزهة القروية . وطريقة البحث تستأهل ان تسجل ، فقد توصل عرنوس الى تحديد « الهويس » الذى اعترض حسر النهر ، فيدرك ان الفتاة لابد ان تكون فى منطقة هذا « الهويس » ، وهكذا يجدها !

اهتم محمد تيمور فى بناوله لشخصيات « العشرة الطيبة » بخطين بارزين ، الأول تحررها ، والثانى ريفية بعضها . وبالنسبة الى اللون الأول نجد انه رغم عرض مؤلفنا فى مسرحياته الاخرى لشخصية الرجل المتحرر خلقيا ، الا أن النبع الذى استقاها منه هناك ليس هو نفسه الذى انتقى منه شخصه « الفلاتية » فى « العشرة الطيبة » فقد جاء بها هنا لتأخذ دورها « الروتينى » ضمن عملية الاستخفاف العامة التى كتبت بها مسرحيته . وهكذا اظهرت شخصيته ، مثل المعلم حزنبل أو حسن عرنوس . أو غيرهما فهى لم تكن ضرورة مسرحية بقدر ما كانت ضرورة « كشكشية » .

ومن ناحية أخرى بدا مثل هذا النموذج لا ضرورة له .

على الإطلاق فى « العشرة الطيبة » ، بالذات ، لأن جميع الشخصيات فيها بلا استثناء رجالا ونساء .. كانت من هذا النوع الفاجر ! حتى زوجة الوالى الام ، نجدها متحررة فى علاقاتها الجنسية ، فهى تخون زوجها مع واحد من كبار حاشيته هو « عبد الله البلطجى » ، ثم نعرف انه الخامس فى قائمة عشاقها !

والشخصية الريفية ، هى الخط البارز الثانى فى شخوص هذه المسرحية . وعلى الرغم من الصورة الظالمة التى رسمها محمد تيمور لفلاحنا فى « العشرة الطيبة » ، فلن نظلمه بها ، وندعى أن هذا هو فهمه الحقيقى لأهل الريف . فمن المعروف أن العائلة التيمورية ، من الأسر الثرية القليلة التى عايشت فلاحنا فى ضياعها ، ولم تنأ عنه وتتباعده أو تترفع عن مخالطته ، وإنما كل ما يمكن الاعتذار عنه فى هذا المجال .. هو انزلاقه الى كتابة هذه المسرحية كلها أصلا !

وتتسم الصورة التى قدمها محمد تيمور لفلاحنا ، بالاهتزاز فى كل خطوطها . وهكذا نرى الرائد الذى يريد أن يمثل الشخصية المصرية فى أدبنا وفننا ، رسالته ولا نقول خانها ، وهو يتصنع أشياء لا وجود لها فى الملامح المصرية الشعبية . فالقروى المصرى فى مسرحيته هذه ، أقرب الى التخنث . يعاتب واحد مثل سالم العجوز احدى المقرويات الغائيات بهذا القول : « بتتجالى على .. مانتيش

شايقة سواد عيوني وحمار خدودي . يا شيخة ده ما
يرفضش النعمة الا الكافر ! (ص ٢٦٧) .

والفلاح المصرى فى «العشرة الطيبة» ، لا يعرف
المسئولية ، ولا يقدر العمل ، ويفضل الغزل على انقاذ
حقله الذى تفرقه المياه ! ويصل به مجونه فى النهاية الى
حد أنه يسأل من تفتنه ، أيزهـب الى الحقل القارق أم يتابع
حديثه معها !

صبي : (من الخارج) الحق يا عم سالم .. الحق الجرف
انهـد والميه حتغرق الفيـط .

سالم : موش فاضى ياوله موش فاضى .

صبي : (يدخل) ياعم سالم حرام عليك الفيـط حيـفرق .

سالم : ياواد ماني كمانى غرقان اـهـه .. الخ (ص ٢٦٧ –
٢٦٨) .

وبالطبع لم يقتصر الاهتزاز فيما عرضه من عالم
الريف على صورة القروى فحسب ، بل تأخذ الفلاحة
المصرية بنصيبها منه كذلك . فهذه ست الدار تهتم فى
بلدية المسرحية ، بسيف الدين ، وتدعوه اليها ، وتطلب
منه بصراحة فاجرة أن يعانقها . ولما يذعر الرجل من هذا
التهافت عليه ، تقترب هى منه وتبدأ فى تقبيله ! فيجـرى
خائفاً ، فلا تتركه .. بل تتعقبه ! فأين هذا النموذج من
القروية المصرية الحقيقية .. ومتى ؟ فى العهد المملوكى
ألـرجى ؟! (ص ٢٦٩) .

وعلى الرغم من اهتزاز تصوير شخصية ست الدار، واستخفاف المؤلف في رسم شخصه عامة ، نجد أن هذه الشخصية استطاعت أن تتمرد على كل عوامل التناول الفج وعدم الاهتمام بدراستها ، وإن تؤكد وجودها في بعض المواقف . وتكشف عن ملامح مصرية حقيقية ومشاعر مصرية صميمية . تقول حينما ترى السلطان لأول مرة - ما أقرب نكهة هذا القول الى عبارات الشعب المصرى عن حكامه فى تاريخ الجبرتى :-

بقى ده الوالى يوه يانداسه

الخلقة دى خلقة باشا ؟!

ولقطة ثانية ، تصر ست الدار وقد أصبحت زوجة حاجى بابا حمص أخضر ، بسبب الغيرة .. أن تضرب جلنار «نزهة» - غريمتها السابقة - التى ستزف الى الامير سيف الدين ، فاذا الكل فى القصر يبغضها ..

يادم ياسم ياكبة تشييك

قصبة فى وشك حمة تجييك

ثم يطردها الوالى طردا وهو يصيح :

كوكمش فلاح سكتربره

كوكمش فلاح سكتربره

الجميع (يخرجونها) :

صيف : حملة وانزاحت با سيد

الجميع : حملة وانزاحت يابدوى

وينزل الستار .

الوالى اذن فى هذا الموقف المزرى ، لا يجد أحقر من صفة «فلاح» تليق بشخصية ست الدار . وهناك أيضا «طرد» هذه «الفلاحة المصرية» ، والجميع بلا استثناء وهم من يمثلون الطبقات العليا فى المجتمع يتنفسون الصعداء بخروجها . فماذا يعنى مثل هذا الموقف أو سابقه ؟ شيء واحد ، هو الرمز اذا عنى مؤلفنا حقا رمزا فى مسرحيته . وقريب من هذا ، أن ست الدار بقيت شجاعة حتى آخر لحظة ، عندما هدها زوجها بالموت بعد دقائق ، لانه يريد أن يتخلص منها ليتزوج غيرها كالعادة . . فلم تنهار أو تستسلم ، بل حافظت على قوة جنانها على الرغم من تغير الاحداث حولها .

- ٣ -

يصور محمد تيمور الماليك فى صورة تقليدية ، وان كانت مثيرة متفنتة العرض . فهم مثلا يتجاهلون القيام بواجباتهم اكتفاء بالانغماس فى شهواتهم . فحاجى بابا يرفض أن يقوم بالعدل بين الشعب ، لان هناك قيامة وجنة ونارا . . فلماذا يتدخل فى هذه الشئون الالهية ، فليقتصر على ملذاته اذن !

من حيث قضايا مخصصات

مش فاضى أعمال تحقيقات

ما دام من الله يسوم قيامت

عاقب ائيم جازى كويم

عنده جحيم ، عنده نعيم
كلم هو شكوى . أمان أمان !

وفى مجال جهلهم ، يعرض لمشروعات سنجق الزراعية
الذى يصدر مثل هذه القرارات . . فالامر الاول : يمنع
زراعة القطن واستبداله شجر الأبوفروة به ! وثانيها :
ارواء الاراضى بمياه البحر الاحمر بدل مياه النيل ! وثالثها :
تحريم استعمال السباح البلدى واستبدال سباح الابوفروة
به ! ورابعها : تحريم الصيد فى الفيضان وتحليله فى
الشوارع والحارات ! (ص ٣٠٩) .

وعمل المؤلف على أن يعرض فى أحد مشاهد ،
اكتمال انعقاد مجلس السناجق ، الذى يكل اليه الوالى
تنظيم شئون البلاد . . حتى يطلع المشاهد على أكثر من
جانب فى الادارة المملوكية وأسلوب تسييرها ، من خلال
أعمال باش سنجق السنجقية ، وسناجق العدلية ،
والخارجية - وقد أعدم صاحبها منذ خمس سنوات ، فبقى
مكانه شاغرا من غير أن يحس به رئيسه ! - والزراعية ،
والمالية ، والحربية ، والاشغال ، والمعارف ! ويتجمع من
خلال عمل كل سنجقية ، حصيلة كبيرة لمظاهر اضطراب
فساد هذه الجماعة التى ابتليت بها مصر زمنا طويلا .

ويجد محمد تيمور أن هذا القدر لا يكفى للتعبير بدقة
عن الممالك ، فينثر هنا وهناك لمسات دالة تشير بأسلوب
غير مباشر الى صور الحياة فى ذلك العهد . فعن افلاس

الخزانة نسمع هذا القول على لسان احدى الشخصيات
الآخري « كل فرد من أفراد الرعية اذا لقي جنيته ذهب -
عملة تلك الأيام - في السكة لازم يقف قدمه ويضرب له
سلام ويقول له هل هلاكك شهر مبارك » ! (ص ٣٠٩) .

وهذا حوار يدور بين صديقين ، يعبر عن أن حياة
المواطنين لعبة الحكام .. الممالك :

حزئيل : ماكانش عيان يا اخي . مات ازاي ؟

حسن : لا ماهو مش ضروري دلوقت ان الواحد يعيى
علشان يموت . هو انت موش عارف كده يا حزئيل؟
(ص ٣٣٩) .

وينتقل محمد تيمور فى لقطات أخرى ، الى تصوير
فساد العهد الملوكي عن طريق القيم المنهارة ، التى شجع
على وجودها هذا العهد الاسود ، حتى ليعد استخدام المرأة
فى بلوغ المآرب ، طريقا شريفا وطبيعيا لا غرابة فيه .
ويعترف بذلك أحد الامراء نفسه وهو حسن عرنوس .
فيقول لصاحبه انه لم يصل الى مركزه الكبير الا عن
« طريق النسوان » وعمله كقواد !

ولا غرابة اذن أن ستتبج ذلك منافقة الشعب
عامة لولى الأمر .

عرض المؤلف هذا المبدأ فى البداية كاسلوب شخصى
يهمس به عرنوس لنفسه (ص ٢٧٠) :

فارقصن ودندنن فكل فرد
إذا كنت في دولة القروود

ثم يأخذ هذا الأسلوب صورته الجماعية ، والكل يردد
(ص ٢٩٨) اللحن المشهور :

عشان ما نعلا ونعلا ونعلا
لأزم نطاطي نطاطي نطاطي

ثم يعقب حسن عرنوس :
الرك على حبة بلوتيكة
وذمة كاوتشوك خربانة
ما دام الأمير ملته أنتيكة
لأزم الرعية تكون وحلانه

ومن خلال هذه النقاط جميعها ، تتجسد أيضا دلالة
الاهتمام التقليدي الذي داعب أحلام القدماء في تحويل
المعادن الخسيسة الى ذهب .. ليعبر بقوة عن مدى فقر
الشعب ومحاولاته الخلاص منه للاستمتاع بحياته ، التي
يمتتها الاقطاعيون والراسماليون والخليفة في القمة .

— ٤ —

يجيء موقف محمد تيمور من السياسة ، في مقدمة
الأشياء القليلة التي تبدو غير واضحة عند البعض ..
وتستأهل المؤاخذة عند البعض الآخر . فعلى الرغم من

المشاعر الملتهبة ، التي كانت تنبض بها دماء شباب العقد الاول والثاني من هذا القرن ، تجاه الاحتلال ، وبخاصة بالنسبة الى ثورة ١٩١٩ . نجد أن أدبيننا لم يعرض في كتاباته لهذه المشاعر ازاء قبضة الاستعمار أو تسلط القصر ، لا بأسلوب مباشر ، أو غير مباشر . هذا عدا ما اشرنا اليه في موضع آخر من دراستنا لمسرح محمد تيمور ، من مقالاته أو قصائده «القومية» القليلة .

وفي ذلك الحين ، كان لا يمكن الفصل بين القيم السياسية والوطنية ، لاختلاطها اختلاطا شديدا . يدعو اليه توحيد الهدف في الخلاص من وصمة العار . الاستعمار الجاثم . بل لقد وصل العمل السياسي الى أن يكون ضريبة وطنية ، لا يجب التهرب منه . ورغم ذلك يصمت تيمور صمتا عجيبا . متجاهلا . يحاول أخوه محمود أن ينقذه منه بهذه العبارة العائنة « مذهب في السياسة مذهب كل وطني حر يطلب السعادة لبلاده في ظل الحرية الدائمة » . « وميض الروح » (ص ٣١) . وان ذهب صديقه زكي طليمات مذهباً آخر في الاعتذار عن موقف أدبيننا اذ يقول : كانت مؤثرات هذا الجو المفعم بمنازعات حزبية تلاقى من هذه الخلقة صخرة صماء فلم تأخذ منها غير قشورها الرملية . ولذلك لم يكتب غير سلسلة مقالات عن الوطنية مسحها أدبية محض . « حياتنا التمثيلية ص ٢٦ » .

واذا كان هذا هو موقف تيمور في معظم انتاجه ،

الا أننا يمكن أن نستثنى هذا العمل . . الذى عد من قبيل الاسفاف ، اذ نجده يتناول لأول مرة لفظ الاستعمار فيما يكتب . وان استعمله فى مجال بعيد كل البعد عن الوطنية والانجليز ، فى مجال الحب بالاكراه ! وذلك عندما تطلب زوجة الوالى من الرجل الذى اصطنعته عشيقا ، ان يغازلها ويدور هذا الحوار :

الزوجة : عبد الله . اخبار مخبار سيبيه بالله . كلم حب .
كلم حب . كلم حب .

عبد الله : ده حب باكراه . «أما حب استعمارى صحيح»
(ص ٢٩٧) .

واذا كان هناك لمسات وطنية أخرى صريحة ، مثل قول ست الدار «العبودية ما خلص زمانها» . وترديد الكورس ، وأدى الحرية ح ينون أوانها ، (ص ٣٣٣) . فان هناك لقطات ثائية متصنعة ، كما وقع ذلك عندما جاء ذكر الوطن لأول مرة فى المسرحية ، فى نهاية آخر مشهد من الفصل الاول - المشهد الثانى عشر - وحاجى بابا يسير بعروسه ست الدار ، فينشد الجميع :

دهمه العز وديهده الأمله
عقبال مانشوف كل حبيب
سعد بلادنا هل هلاله
نصر من الله وفتح قريب

الظاهرة الأولى التى يلمسها القارئ أو المتفرج باليد فى « العشرة الطيبة » ، هى الجو الجنسى الداعر الذى يغلب على المسرحية ! حتى ليصعب على المرء أن يعدها من سمات محمد تيمور ، كما يسهل فى الوقت نفسه بيان الصلة الوثيقة التى تربطها بمسرح كشكش بك ! وهذه الظاهرة لا تعلن عن تغيير منهج كاتبنا المسرحى . بقدر ما تشى بالاندفاع الجامع والمبالغة الشديدة التى اتخذ بها صاحبنا اتجاهه الجديد المؤقت . انه لم يعبأ أن تستقيم خطواته السابقة مع التالية ، لم يتراجع بانتظام حتى يحفظ بقدر ما يستطيع توازنه . لقد كان فى مكنته أن يتلمس الجنس أيضا ، ولكن ليس بالأسلوب القاضح الساذج المباشر الذى صنعه . ولكنه لم يفعل ، فتسرك لنجيب الريحانى وبديع خيرى أن يقوداه فى مهاوى التأليف الفاحش والبذى - حتى لو كان فى عمل واحد هو « العشرة الطيبة » كما حدث - بلا مقاومة وباستسلام كامل . ولعل أسلوب مثل هذه اللقطة التى تصدم المتلقى ، تعرض لما نعى :

نزهة : (تنزل وتلتفت يمينا وشمالا) اوع يكون حد شايف طيفى ؟

سيف : حطى فى بطنك بطيخة صيفى .

شفقتى بتاكلنى أنا فى عرضك
حليها نسلم على خدك
نزهة : يوه يا دين النبى تنك سايح
ما شبعتش من ليله امبارح
سيف : ما تفكر نيش • أما دى حقه
كانت ليلة فى غاية الرفة

نزهة : فاكر وأنا حاطه ايدى فى بطاطك
قبلى اترعة
على غفلة ملت على ما اقدرتش أقولك
أوعى

سيف : قمت أنا بصيت يمين وشمال • ساعة مالقيت
ما فيش عزال • طبل طبل • وزمر زمري • شقلى
بقلى عنها ودغرى خدتلى عضه لكن صنعة •
نزهة : من يوم ما عرفت فى الآخر انك مستعبط ساهى
ايش • قلت المثل السابر ياما تحت السواهى
دواهى •

سيف : عليها عيون ما نلتقيهاش على منادمين يا كده
يا بلاش •

نزهة : عليه مناخير فشر النبقه •

سيف : أما نهودها فوق عن وقد
تانا ح تبرجل يا حقه

يا كتاكتهما • يا ننوسها • يا قطاقيطها • ادينى
بوسة • وكمآن بوسة • وكمآن بوسة •

شفتى بتاكلنى أنا فى عرضك

خليها تسلم على خدك

(ص ٢٦٢ - ٢٦٣)

والمؤلف يلجأ الى الاثارة الجنسية فى كل لحظة ، -
وهو مسئول بالطبع أيضا عن أزجال بديع خيرى ، كما
لا ننسى كذلك ان تيمور يقول الشعر - ففى كثير من
المواقف وخاصة بالنسبة الى الشخصية النسائية ، نجدها
بمناسبة وغير مناسبة بأسلوب الجهر أو الايماء والتلميح
• • تتأوه • اوع تكون امت راخر عاوز • • ده مايكون
أبدا » (ص ٢٨٢) •

والظاهرة الثانية فى المسرحية بعد اللقطات الداعرة
هى توافر السباب بدرجة كبيرة • فالشخصيات جميعا
تسب وتشتتم ، ففى كل صفحة تقرأ أمثال هذه
الكلمات : « جاك خابط فى خشك منك لأمك » !
وأسلوب السباب كما نعرف ، اعتمد عليه الريحانى
كثيرا فى اضفاء مسحة الواقعية على مسرحه ، كما كان
يعتقد انه من أولى وسائل الاضحاك الواجبة فى أية
مسرحية !

• الهاوية

«كوميدي درام ذات ثلاثة فصول .
ممثلتها فرقة شركة ترقية التمثيل
العربي (عكاشة وشركاهم) لأول مرة
بمسرح حديقة الأزبكية مساء الأربعاء ،
٦ أبريل ١٩٢١ » .

شخصيات المسرحية وممثلوها :

| | |
|----------------|--|
| أحمد باشا يسرى | خال أمين بك بهجت - ٥٠ سنة (أحمد فهميم) |
| أمين بك بهجت | ابن حكمت حاتم - ٢٤ سنة (بشارة يواكيم) |
| شفيق بك | صديق أمين بك - ٢٨ سنة (عبد الله عكاشة) |
| مجدى بك | صديق أمين بك - ٢٦ سنة (عبد العزيز خليل) |
| البربرى شحاتة | خادم عند أمين بك - ٣٠ سنة (أحمد ثابت) |

| | |
|------------|---|
| دسوقي | خادم عند شفيق بك - ١٢ سنة (على كامل) |
| خادم آخر | خادم عند شفيق بك (فؤاد فهميم) |
| حكمت هانم | والدة أمين بك - ٤٧ سنة (وردة ميلان) |
| رتيبة هانم | زوج . أمين بك - ٢٠ سنة (روز اليوسف) |

- ١ -

مسرحية « الهاوية » من الاعمال الفنية القليلة التي اهتمت بتناول شيوع ادمان الناس للكوكايين في العشرينات ادمانا بشعا . ويصور محمد تيمور تردى الشباب في هاوية هذا المخدر المهلك من خلال شخصياته الشبان الثلاثة : أمين ومجدى وشفيق - وان لم يتجاوز الاهتمام الأول في الحقيقة الدين استهواهم استنشاقه . ويحاول المؤلف أن يعرض لما توهمه مدمن الكوكايين في هذا « المزاج » من فوائد ومميزات . فهو بالنسبة الى المنتمين الى الطبقة العالية يختلف عن الحشيش الذي تستعمله الطبقات الدنيا ، وهو ككل مخدر يوحى الى من يتناوله بأنه « يخلى الواحد يفرش » و « يملأ الدماغ » . واستنشاق الكوكايين عند اصحابه دليل التمدن ، والعكس هو الصحيح !

ولا يكتفى الكاتب بأن تجيء هذه الكلمات في حواش شخصياته ، بل يعتمد أيضا الى تضمين معانيها في المواقف التي تتخذها تلك الشخص . كما في موقف أمين بعد نورته على خاله ، الذي جاء ينصحه ، وعلى والدته أيضا حتى يطردهما . فيصور مؤلفنا الراحة التي زعم أمين أنه وجدها بعد استنشاقه قليلا من المسحوق الأبيض . (ص ٣٦٧ - ٣٦٨) .

- ٢ -

ومن الواضح ان أصابع المؤلف كانت تمسك بقوة بخيوط مسرحيته وتحركها ببراعة فائقة ، تقفنا على المدى الذي بلغه محمد تيمور في « الهاوية » ، التي يقول عنها د . علي الراعي في كتابه « مسرح الدم والدموع » : « هذا كائن مسرحي حق . كائن حي ، ولست على المسرح من اب وام مسرحيين » (ص ١٢٧) - والتطور الذي أصاب فنه فيها ، والمستوى الرائع الذي كان لا محالة بالفسه لو مد الله في عمره القصير . ولعل من أقوى مشاهد المسرحية . . المشهد السادس من الفصل الثاني ، الذي تميز بالاضافة الى سمات مسرحيات تيمور السابقة باللمسات الانسانية العميقة والسخرية ذات المرارة الهادئة التي لا تصل الى تشاؤم سوداوى لا بصيص فيه لشعاع ضوء .

لقد انتهت أحداث المشهد السابق بوقوف رتيبة

على حافة الخطيئة ، اذ قبلت من شفيق أن تشرب بعد تمنع كاسا من الشمبانيا ثم تسلمه شفتيها كما وعدته .. وبينما صاحبها يملأ الكاسين اذ سمعا صوت زوجها أمين الذى حضر فجأة ، وبذلك انتهى المشهد الخامس . وعلى الرغم مما فى هذه النهاية من تصنع وتعمل ، الا انها أسلمت المسرحية الى خطوة أخرى قوية ، كشفت عما يعتمل فى النفس البشرية من مشاعر ومسا يتبلور فيها من قيم يتطوح بها المسلك الانسانى فى مختلف الاتجاهات .

لقد جاء أمين مدفوعا باخلاصه ، مستفسرا عن مرض الصديق الزعوم الذى كان اذ ذاك فى قمة خيانتة مع زوجته ! ورغم أن خادما الأخير أمسك به ليمنعه من الدخول ، الا انه أفلت من حصاره مصرا على أن يطمئن على صحة شفيق ، الذى كان قد أرسل له قبل قليل معذرا عن موعد سابق معه بحجة مرض مفاجئ ، عند ما عرف مجيء رتيبة .

وفى لقطة أخرى يسأل أمين صاحبه ، وقد رأى أمامه مائدة الشراب ، عن الست المصونة والجوهرية المكنونة ، التى أعدت من أجلها هذه المائدة الحافلة . وعندما يخبره شفيق مضطرا ازاء الحاجة بأن صاحبتة المجهولة حقيقة فى حجرة النوم ، وانه يكتم عنه خبرها لأنها زوجة .. يتنهد أمين أسفا ويقول معقبا دمشق حبيبان

عليه الا جوزها المغفل ، . ثم يردد ذلك أكثر من مرة .

وفى موضع آخر وشفيق يخشى أن يفتضح أمره ويقف صديقه على خيانتة ، يعمد الى ابعاده عن مكان الجريمة بكل الطرق . . ولكن أمين يرفض أن يفادره الا اذا اخبره باسم عشيقته ، ويجرى بينهما هذا الحوار :

أمين : تعرف لو قلت لى على اسمها تلاقينى اخرج على طول .

شفيق : صحيح ؟

أمين : وحياة شرفى الى ما حد داس له على طرف أبدا شفت فيه حد داس على طرف شرفى ؟

شفيق : أبدا .

أمين : لا . . قول الحق . فيه حد داس على طرف شرفى ؟

شفيق : أبدا . أبدا . (ص ٤٠٧) .

وعندما يكذب شفيق على أمين ويدعى أن السيدة هى اخت صديقهما مجدى ، يصيح فيه الآخر مؤنبا : « عيب عليك انك تخون صاحبك فى اخته ما يصحش أبدا . . انك تمشى مع أخت مجدى خصوصا وان جوزها صاحبك . مش عيب عليك كمان تخون صاحبك فى مراته ؟ . . وهكذا بلغت سخرية تيمور القمة ، فلقد أضحك متفرجه وأبكاه فى الوقت نفسه . جعل أمين

يستعمل أسلوب السخرية ، فيرده الى نحره وهو لا يدري . . كانت سخريته من الآخرين منطقية مع الاحداث اذا لم يكن هو قائلها . فالذا كان فقد تحولت الى شيء آخر . . الى سخرية من صاحبها تقطع في لحمه الحي وهو لا يحس بالمبضع الذى يمزقه شر ممزق .

- ٣ -

وعلى الرغم من أن « الهاوية » حفلت بأكثر من مفاجأة الا ان تيمور وفق فى أن يعرض هذه المفاجآت ببراعة توفيقا كبيرا ، يجعل القارىء والمشاهد لا يقف ليتساءل عن حقيقتها وصدقها ، أو يلتفت متريثا الى أسلوب بنائها، بل يندمج فيما أراده المؤلف له من تشويق واحداث قوية متصلة لا فجوة بينها . . تناسب فى سهولة ويسر بلا أى تصنع ، وخاصة فى الفصل الثانى من المسرحية وشفيق يعد نفسه وشقته لاستقبال رتيبة زوج صديقه امين فى اول موعد غرامى لهما . فهو لا يكاد يكتب لامين معتذرا بمرضه الطارئ عن لقائه فى ذلك اليوم كما تواعدا قبالا ، ويضع خادمه عند باب الفيلا منكرا لزواره وجوده بالداخل ، حتى يدخل صاحبه مجدى - اثناء ذهاب الخادم الصغير الفرج بالقرش الذى أعطاه له سيده لشراء حلوى - ويفاجأ شفيق ويغضب ، واذ كتم غيظه للحظة ، الا أنه تتور ثائرته ازاء الصديق الذى يستمر فى مداعبته مصرا على معرفته هذه الأثنى التى أخفى شفيق اسمها وقصته معها رغم صداقتهما ، يعلن شفيق

انه لن يفعل لأن صاحبتـه زوجة ، فيجب مجسدى
ساخرا ٠٠ والنبي يا شفيق تقولى مين الست المجوزة
دى التى لها زوج تخاف على شرفه لأنها ذات طهر وعفاف ؟
ثم يصر على البقاء ليراهما : وكان الموعد قد أزف ومجدى
لا يدرك الورطة القاسية التى وضعها مجيئه فى هذه
الساعة واصراره المداعب على البقاء . وينفجر غضب
شفيق تماما حتى ليضرب صاحبه . ويسمع وقع أقدام
٠٠ فلا يجد شفيق وهو فى أشد حالات الاهتياج ، الا
أن يدفع بمجدى الى حجرة النوم ويغلقها عليه . وتكون
المفاجأة ان القادم ليس رتيبة ، وانما يسرى باشا خال
صديقه أمين ٠٠ الذى يجيئ ليطلب من شفيق عدم
شراء ضيعة أمين بالثمن البخس الذى يريد أن يدفعه
فيها ، لأن الباشا يأمل أن يشتريها ليقدمها ثانية الى
ابن شقيقه ، ويرفض شفيق . وفى هذا الموقف يكشف
المؤلف عن معدن شفيق الانانى ، الذى لا يرحب بمساعدة
صديقه فى أزمتـه . ويشتبك الاثنان فى منافشة حادة
وصاحبنا يستشعر فى كل ثانية احتمالا مؤكدا لظهور
رتيبة . ولكن الباشا يقصر حديثه عندما لا يجد فائدة
فى النقاش . ثم يتوسل شفيق الى مجدى ان يخرج ،
ولكنه لا يفعل فى النهاية الا عندما يجيئه شفيق
ـ الخيل ـ الى طلبه فى أن يعطيه ما يشتري به جراما
من الكوكايين . وعندما يفعل ويبدأ مجدى فى مفادرة
مكانه تصيل رتيبة .

وفى أكثر من موقف لم يستطع محمد تيمور أن يخفى ما يود عرضه بأسلوب غير مباشر ، يستخلص ولا يمسك باليد ، فيتصنع مثلا أشياء فى غير وقتها . . كما فى المشهد الخامس من الفصل الثانى ، ورتيبة تزور شفيق فى شقته لأول مرة فبدلا من أن تحاول تبريرا لمجيئها ، أن تبدو على أقل تقدير فى صورة الشهيذة ضحية زوجها المستهتر الداعر . . جعلها المؤلف تأخذ فى الاعتراف بخطئها فى لهجة متزنة يناقضه مجيئها نفسه غير المتزن لشفيق ! تقول له : « صحيح أنا بنت طائشة . دائما كنت أجهل وأجبانى . لكن جوزى معرفش أبدا يرجع لى صوابى . هو اللى خلانى أشوفك . هو اللى اداك الفرصة عشان تحبنى . هو اللى خلانى أحبك . هو اللى اسبب فى انى آجى برجليه لحد بيتك . » (ص ٢٩٤) .

وإذا امتاز أسلوب أدينا الرقيق بالبعد عما يחדش الذوق أو الحياء كما يحلو للبعض أن يقول : إلا أنه فى بعض الأحيان تجيء عبارته . أصرح مما يجب أو بسعنى أدق شبيه غارية . . وكان محمد تيمور ثم يستطع أن يغالب كآدبية واقعى بعض ما يتخاطب به فى الطريق أو فى المنزل . فى الموقف السابق سماءت وتيبية

وهى عند شفيق بينها وبين نفسها .. كيف تخون زوجها؟
ويبدو أن السؤال كان بصوت مرتفع ، لأن العاشق أراد
أن يبعد خاطر عن ذهنهما نكرا إياه .. رغم انه أعدد
المكان لساعة انتشاء جسدى . ولكنها تكون أصدق منه
وترفض زعمه .. « لا . لا يا شفيق ماتنكرش الحقيقة .
ماتحاولش فى أنك تفهمنى ان المرة اللى تروح برجليها
عند راجل ماتكونش ناوية .. اسمح لى انى أقولك على
السقوط ؟ (ص ٣٩٣) .

كما تندس فى أحيان قليلة جدا بعض الكلمات
النبائية مثل .. « شرموطه » (ص ٤٤٤) .

- ٦ -

ونجح المؤلف فى تصوير أمين - الزوج الشاب -
نموذجا لمدمى المصرية ، الذين يتوهمون وهم يأخذون
ببعض المظاهر السطحية للمدنية الحديثة ، انهم أصبحوا
أيضا يحملون خلاصة هذه الحضارة المعاصرة . وأبين
دلائل ذلك عمله على ان يتعرف صديقه الشابان الاعزبان
شفيق ومجدى على زوجه رتيبة - هل نذكر هنا ان
« الهاوية » مثلتها فرقة شركة ترقية التمثيل العربى
(عكاشة وشركاهم) لأول مرة بمسرح حديقة الأزبكية ،
مساء الأربعاء ٦ ابريل ١٩٢١ ؟ - متجاهلا تقاليد قومه
وما يعرفه من مجون صاحبيه .

ويظن أمين ان الحرية كسب شخصي ، فلذلك يجب
أن تكون بلا حدود . كما يراها أيضا حرية بلا التزامات
.. تمنحه المزيد من اللامسئولية ، وبالتالي المزيد من
الامعان في السكر والعريضة والجري وراء القانيات ...
اما رعاية أسرته وزوجه وأرضه ، فأشياء لا تدخل ضمن
هذا النطاق !

ويحاول أمين أن يتخذ من نصائح خاله أو والدته
متكئا يعتمد عليه في ثورته على أى قيد يكبل استهتاره
ومسلكه الماجن .. بدعوى انه يملك وحده حق تقرير
أمره . فهو لم يعد طفلا غريبا لا رأى ناضج له . لنعرض
بجانبنا من الحوار الذى دار بينه وبين يسرى باشا - خاله -
حول هذا الموضوع :

يسرى : ومع ذلك لو كنا حتى بنتدخل فى أمورك فاحنا
مش غرب . دى نينتك وأنا خالك !

أمين : وأنا ما بنكرش كبه . لكن الانسان تصعب عليه
نفسه لما يشوف انه بلغ سن الرشيد ولسه خاله
وأمه بيعاملوه كأنه عيل صغير .

- ٧ -

إذا كانت الفتاة المصرية فى جيلها الثالث بالنسبة
الى قضية تحرير المرأة ، قد فشلت فى الأربعينات
وأوائل الخمسينات - وربما فى اليوم - فى أن تتغلب

على حديثها ازاء سفورها وتحورها ومخالفتها للرجل ..
فقد كان الأمر أقسى بالطبع فى الجيل الأول اذ كانت
المعركة فى بدايتها ، والاضطراب الشديد يسم أكثر
خطواتها المذعورة . وقد حاول محمد تيمور الذى عاصر
وعايش هذا الجيل الأول ، ان يرسمه بكل ابعاده وعلى
حقيقته ، من خلال شخصية الزوجة الشابة رتيبة فى
مسيرته الأخيرة « الهاوية » . والطابع الانفعالى الأول
الذى يتسم به تأثر القارىء ، يجرى من اشارة المؤلف
الصريحة فى سياق المشهد الثالث من الفصل الأول
(ص ٢٣٨) ، الا أن رتيبة « مثال المصرية المتبهرجة مع
شئ من الخروج » ! ولكن هذه المباشرة تتحول الى التذلل
والحوار يتخذ تبعه من داخل العمل الفنى ، بعكس
الاشارة الصريحة التى بدت كحكم أهوج مسبق يريد أن
يفرض من خارج العمل ارادته . كانت رتيبة تبلور عند
خال زوجها موقفا جديدا فاسدا يرفضه رفضا .. احنا
تربينا تربية جنس ثانى عمرنا ما شقنا البهجة ولا الدلع
ولا الزينة ولا لاهم ولا لايض ولا حاجة من دى
.. « احنا ناس بناتنا متعلمين ومتربيين يقضوا وقتهم
فى شغل بيتهم ، وفى تربية ولادهم .. مش فى
شيكوريل وسمعان والجزيرة ومصر الجديدة واللياترات
زى مرات ابنك - الحديث لأخته - يظهر انكم ما بتشفوش
وشها الا فى ساعة الغدا والعشا بس ! دا شئ أقول لك

الحق النفس ما تستحملوش » ! (ص ٣٣٥) . . ولا
يختلف رأى الحمام عن ذلك .

وتكشف قراءات رتيبة عن مزاجها وما يستهويها .
فهي لا تطالع الا روايات المفامرة أمثال سنكلير ،
التي تعكس طبيعتها الحارة التي ترفض الاستقرار في
مكان واحد والاطمئنان الى أسلوب روتيني في الحياة .
وعلى أية حال فهمي لا تنفق في القراءة الا قليلا من وقتها
وهو الذي تقضيه داخل المنزل ، بعد جولتها طول النهار
في المتاجر المختلفة ، وسهرها ليلا في دور التمثيل
واللهو .

واذا كانت المرأة في عصر الحريم ذليلة ، يستبد
بها زوجها فيضربها ، فالابنة السافرة تهزأ بهذا الاسلوب
المثوحش وتتردد اذا تعرضت - نادرا - للضرب ، كما فعلت
رتيبة . انها ترفض باباء وشعم وقسوة ، أن يرفع
زوجها يده ويضربها ، مهما كانت في الحقيقة تستاهل
اكثر من الضرب لمسلك شائن فاضح . . فتصيح فيه
ناهرة : « نزل ايدك . أنا مش خدامتك عشان تضربني ! »
(ص ٤٤٥) . واذا أراد أن يكرر محاولته ثانية ، تهدده
هي بالصفع كذلك « ومفيش حد أحسن من حد » !

ورتيبة مثال للفتاة المصرية التي تظن أن السفور
والمساواة بالرجل ، لا يعنيان الواجبات بقدر ما يعنيان
الحقوق . كما تعد ضمن هذه الحقوق ، المساواة في
الانحراف والتهتك تماما مثل الرجل . فهي تدهش

عندما يسألها زوجها عن المكان الذي خرجت اليه بالامس
وتجيب مستنكرة ذهشة : « وهو انت عودتنى انى أسألك
بتروح فين لما عاوز تسألنى بروح فين ! » (ص ٤٤٢) !!
ومن الطريف ان يحدث هذا وزيارة الامس غير مشروعة
.. فقد كانت عند عشيقها شفيق ، وزوجها يلقي عليها
مثل هذا السؤال فقط - عندما اعترف له مجدى صاحبه
انه رآها عند صديقهما !

واذا انتقلنا الى ما الصقه المؤلف برتيبة من اسراف
فاننا لا نجده يصور الشخصية بقدر ما يتهم طبقتها
الغنية المترفة التى تبدو منطقية مع نفسها تماما وهى تبعثر
المال الكثير فى صنوف مختلفة من الكماليات . فهو
لا يدمغ الفرد بل الجماعة التى تنتمى اليها هذه الزوجة
وعلى الرغم من هذا كله فرتيبة لا تجد ساعة الخطر
الا الاعتراف بضعفها وقلة حيلة جنسها وعدم قدرتها
على منافسة الرجل فى كل مجالاته ، وتنتهى الى « أنا
ست ضعيفة عرضة لكل شيء » (ص ٤٤٨) ..

ومع قسوة المؤلف على رتيبة وتعرضها لتسديد
معظم الشخوص بمسلكها وخلقها ، الا أن محمد تيمور
يرفض أن تتحمل هى وحدها تبعة تصرفها المبالغ فيها .
فيشارك معها فى حمل هذه التبعة .. زوجها قبل كل
شيء . فهو قد كان - كما جاء على لسان خاله يسرى
باشا « يقدر يشكلها ويسايسها ويمشيها على كيفه . لكن

مش فاضى . ما دام الراجل مشغول بالنسوان والخمرة
والسهر والكوكابين .. الست رايحة تشتغل أولا
بالشرابات والمناديل والكورسيه وبعدين تشتغل بحاجات
ثانية » (ص ٣٤٠) . ورتيبة نفسها تجهر بذلك ..
« أنا معترفة بأنى مذنبه . معترفة بأنى ارتكبت جريمة
استحق عليها الموت . لأن الست الى تحاول انها تخون
جوزها أقل ما تستحقه الموت . لكن أعرف انى مانيش
المجرمة لوحدى » (ص ٤٤٦) .

ولعل انقاذ محمد تيمور لها فى آخر لحظة ، وهى
على حافة الهاوية من التردى فى الدنس ، اقتناعا بمدى
أصالة معدن فتاة الجيل الجديد .. رغم كل عيوبها
وأخطائها الطارئة ، ورمزا الى ان جولاتها القادمة ستكون
أسد اتجاهها وأكثر اتزاناً .

- ٨ -

ومن شخصيات « الهاوية » التى اكتفى المؤلف
بالوقوف عند أبعادها الخارجية القليلة الايحاء ، شخصية
الأم حكمت والدّة أمين . فهى بهذه الصورة التى رسمها
تيمور . بعت جامدة لا تتحرك ، لا تكلد تقف على سلبيتها
الا من التناول المباشر الذى عرضت به . وبذلك ضاعت
الملامح الحقيقية التى أرادها لها صاحبها . فهى باهتة
سطحية غير متطورة ، تقف حيث بدأت وتنتهى بلا

اضافة جديدة الى ما طالعنا به أول مرة . لا تكاد تتحرك
الا تحت تأثير أخيها الذي يسرع الى نجاتها ، كلما تأزمت
أمور ولدها . . وما أكثر ما كانت تتأزم . ورغم استهتار
الشباب بخاله ورفضه لنصائحه ، الا أن يسرى باشسا
كان يحنو عليه ويحاول المرة بعد الأخرى أن يصلح من
شأن أمين حتى لا يتمادى فى مجونه ورعونته .

فهرس

| الموضوع | الصفحة |
|---|--------|
| عاشق المسرح | ٣ |
| بين النولوجات والشعر | ٢٢ |
| تاريخ التمثيل | ٥٤ |
| محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية | ٦٥ |
| سمات فى مسرحيات محمد تيمور | ٧٦ |
| العصفور فى القفص | ٩٥ |
| عبد القادر أفندى | ١٠٨ |
| العشرة الطيبة | ١٣٣ |
| الهساوية | ١٥٢ |

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٤/٥٤٩٢

التميز ٩ قروش

● هذا الكتاب

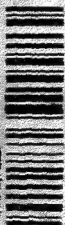
دراسة لبعض جوانب رائد من الرواد الأوائل الذين حملوا على عاتقهم تبعة العمل الأدبي عامة والمسرح خاصة ، في فترة صعبة لم يتح فيها الا للقليل ان يجمع بين الثقافة العربية والغربية ، وقاوم كل ضغط اجتماعي يحول بينه وبين المسرح فأسهم بجانب كبير في التأليف والتمثيل المسرحي معالجة مشاكل المجتمع في عصره .

الكتاب القادم :

تاريخ الفلك عند العرب (إعادة طبع)

تأليف د . إمام إبراهيم أحمد

0209716



0209716